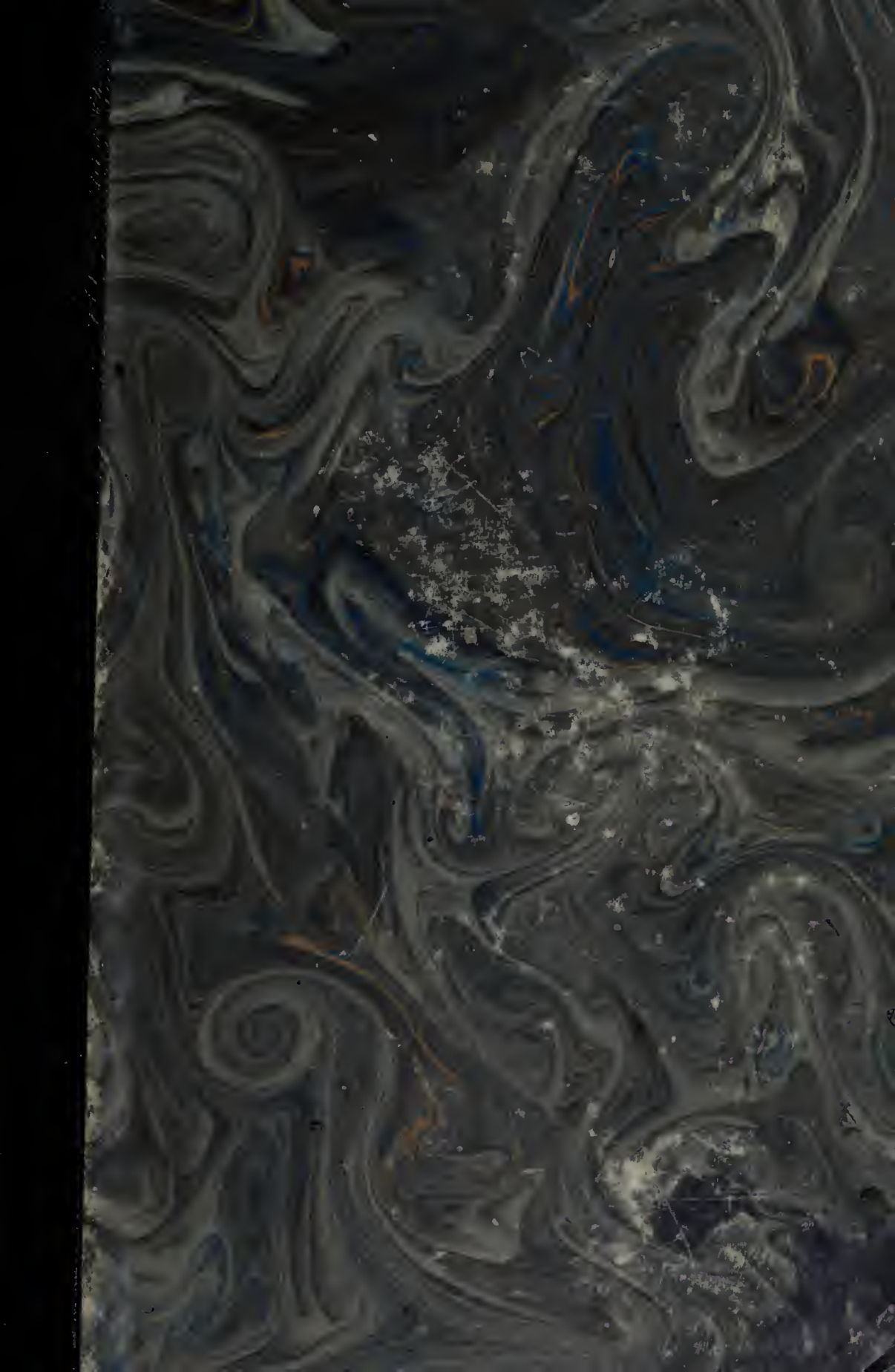


VON APELLES ZU BÖCKLIN
UND WEITER

II

Der Apostel Simon von Anton van Dyck
Ölgemälde in der Dresdener Galerie
Zum Text auf Seite 30

VON APELLES ZU BÖCKLIN UND WEITER

GESAMMELTE
KUNSTGESCHICHTLICHE AUFSÄTZE,
VORTRÄGE UND BESPRECHUNGEN

VON

KARL WOERMANN

ZWEITER BAND

SEIT DEM SIEBZEHNTEN JAHRHUNDERT

MIT EINEM TITELBILD UND ZWEI
KUNSTBEILAGEN IN LICHTDRUCK

ESZLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1912

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Inhaltsübersicht

VIERTER ABSCHNITT

Zur belgischen, holländischen, französischen und spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts

Seite

I. Ein unerkanntes Bild Dionys Calvaerts in der Dresdener Galerie 3

II. Peter Paul Rubens. Festrede, gehalten am 300. Geburtstag des Meisters am 29. Juni 1877 im Künstlerverein „Malkasten" zu Düsseldorf 5

III. Rubens' Alte mit dem Kohlenbecken in der Dresdener Galerie 18

IV. Anton van Dycks frühe Apostelfolge 20

V. Über einige Werke Claude Lorrains 31

VI. Jan Davidsz de Heem R. 34

VII. Jakob van Ruisdael 37

VIII. Kirchenlandschaften. Ein Abschnitt aus der Geschichte der Landschaftsmalerei 53

IX. Jusepe de Ribera 73

X. Velazquez

1. Seine Bedeutung und sein Entwicklungsgang 92
2. Seine Volks- und Landschaftsbilder 96
3. Seine Historienbilder 101
4. Seine Bildnisse 107

FÜNFTER ABSCHNITT

Zur deutschen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts

I. Ismael und Anton Raphael Mengs 115

II. Über Alfred Rethel, Arnold Böcklin und Hans Thoma. Drei Berichte

1. Alfred Rethel 143
2. Arnold Böcklin 151
3. Hans Thoma 162

Seite

III. Über Julius Schnorr von Carolsfeld, Eduard Bendemann, Karl Hoff und Alfred Woltmann. Vier Gedenkblätter
1. Julius Schnorr von Carolsfeld 169
2. Zu Eduard Bendemanns siebzigstem Geburtstage 174
3. Karl Hoff. Ein Nachruf 176
4. Alfred Woltmann. Ein Nachruf 178

IV. Ludwig Richter
1. Ludwig Richters Entwicklungsgang 183
2. Die Ludwig-Richter-Ausstellung in Dresden 1903 188
3. Die Bedeutung Ludwig Richters 199

V. Zur neudeutschen Kunst. Drei Bücherbesprechungen
1. W. von Seidlitz' Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel 202
2. Andreas Aubert: Professor Dahl 205
3. Eugen Kalkschmidt: Ludwig Richter an Georg Wigand 207

VI. Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Aus der Denkschrift zur Einweihung ihres Neubaus im Jahre 1879 209

VII. Die alten und die neuen Kunstakademien. Festrede zur Einweihung des Neubaus der Düsseldorfer Kunstakademie am 20. Oktober 1879 . . . 224

VIII. Wasser im Städtebild 235

SECHSTER ABSCHNITT

Aus deutschen Sammlungen

I. Anfang und Ende einer Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts . 253

II. Goethe in der Dresdener Galerie 264

III. Die Bilder aus der Prager Sammlung Wrschowetz in der Dresdener Galerie 278

IV. Die Überglasung von Ölgemälden in öffentlichen Galerien . . 284

V. Die Neuerwerbungen älterer Gemälde für die Dresdener Galerie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts 289

VI. Die Raumfrage in der Dresdener Gemäldegalerie. Ein Rückblick und Ausblick 299

Alphabetischer Schriftennachweis zum zweiten Bande 313

VIERTER ABSCHNITT

Zur belgischen, holländischen, französischen und spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts

I. Ein unerkanntes Bild Dionys Calvaerts in der Dresdener Galerie*)

Bei der Seltenheit von Gemälden Dionys Calvaerts in nordischen Galerien und bei der Bedeutung, die diesem in Antwerpen geborenen Bologneser Schulhaupt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon als Lehrer Guido Renis, Domenichinos und Albanis beizumessen ist, dürfte es von einigem Interesse sein, daß die Dresdener Galerie, außer ihrer Kopie nach Rafaels Cäcilie von der Hand dieses Meisters, nachweislich noch ein eigenes, bisher nicht erkanntes Bild Calvaerts besitzt.

Es trägt die Nummer 100 des Hübnerschen Katalogs (seit 1887 Nr. 120) und stellt eine Vision der Heiligen Franziskus und Dominikus dar. Links vorn in der großen Berglandschaft, in deren Mittelgrunde von der linken Seite ein Wasserfall herabstürzt, ist der heilige Franz halb kniend dargestellt. Das rote Kreuz hält er ausgestreckt in der Linken, die Rechte drückt er an die Brust. Verklärt schaut er zu der Erscheinung empor. Rechts kniet der heilige Dominikus mit gefalteten Händen, ebenfalls selig gen Himmel blickend. Zu seinen Füßen liegt ein Buch und sprießt eine Lilie. Maria erscheint, das Christkind im Arm, oben auf grauer Wolke in goldgelber Engelkopfglorie. Unten in der Mitte steht die Jahreszahl 1568. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 1,58 m hoch und 1,25 m breit.

In Hübners Katalog wird es ohne Provenienzangabe unter den Bildern Federigo Baroccios aufgeführt. Daß dieser Meister es aber nicht gemalt haben kann, wird jedem, der sich mit dessen Bildern beschäftigt hat, sofort einleuchten. Es zeigt weder seine gewählte, manchmal affektiert an Correggio erinnernde Formensprache noch seine leichte, flüssige Malweise noch auch seine eigenartig lichtdurchflossene Farbenstimmung.

Von wem aber rührt es her? Archivalische Studien in Verbindung mit Bildervergleichen in Italien haben die Antwort gegeben.

Zuerst stieß ich in dem Briefwechsel zwischen dem Grafen Brühl und dem Bologneser Maler C. C. Giovannini (K. S. Hauptstaatsarchiv, Schrank 380) in einem Briefe des Letztgenannten vom 17. Februar 1756 auf die auch von Hübner gesehene Stelle, in der von den „tre tele del Sign. Senatore Ranuzzi" in Bologna die Rede ist, „che sono il bellissimo S. Francesco, prima maniera del Guercino, il Dionisio Fiammingo, e la bella Carità Romana del Pasinelli". Alle drei wurden für die Dresdener Galerie erworben.

Den „Dionisio Fiammingo" hielt Hübner für unsere Kopie dieses Meisters nach Rafaels heiliger Cäcilie; denn er macht zu diesem Bilde die Anmerkung: „Aus Casa Ranuzzi in Bologna" und „mit dem S. Franziskus von Guercino und seiner Carità Romana von Pasinelli zusammen mit 1650 Dukaten Gold bezahlt."

Nebenbei bemerkt ist der heilige Franziskus, der vielleicht wirklich ein Jugendbild Guercinos ist, in der Dresdener Galerie unter Nr. 588 (seit 1887 Nr. 356) erhalten; das Bild Pasinellis dagegen scheint zu den vor einigen Jahrzehnten veräußerten Werken gehört zu haben. Daß aber der „Dionisio Calvaert", auf den Giovannini hier hindeutet, die heilige Cäcilie sei, war ein Irrtum von Hübner.

*) Dieser Artikel ist ein unveränderter Abdruck aus Der Kunstfreund, herausgegeben von Henry Thode, Bd. I, Sp. 232—234. Berlin 1885.

Einerseits geht dies aus einem Briefe des Canonico Luigi Crespi in Bologna (in der an demselben Orte aufbewahrten Korrespondenz dieses Künstlers mit dem Grafen Brühl) vom 6. Oktober 1750 in Verbindung mit dem Inventar P. Guarientis hervor. In jenem Briefe erklärt Crespi ausdrücklich, daß der Ankauf der guten Kopie nach Rafaels Cäcilie von Dionys' Hand aus dem Hause eines Bologneser Bürgers Guarientis eigenstes Werk gewesen sei; und Guarienti sagt in seinem Inventar ausdrücklich, daß das Bild aus dem Hause des Senators Bentivoglio in Bologna stammt, eine Nachricht, die übrigens durch eine anderweitige archivalische Notiz bestätigt wird. Das war also sechs Jahre vor der Erwerbung des zweiten Dionys Calvaert. Crespi war veranlaßt, auf die Cäcilie zurückzukommen, weil Guarienti sie für eine Kopie von der Hand Giulio Romanos hielt. Crespi, bekanntlich der Fortsetzer von Malvasias Felsina Pittrice und ein Kenner, teilte dem Grafen Brühl mit, daß sie vielmehr von Dionys' Hand herrühre.

Anderseits ergibt sich aus den ferneren Briefen Giovanninis vom Jahre 1756, daß das Bild Calvaerts aus der Casa Ranuzzi ein ganz anderes war. Es ist den Akten sogar ein vom 30. Juni 1756 datiertes Gutachten der Accademia Clementina in Bologna über die drei Bilder der Casa Ranuzzi beigefügt; in diesem Gutachten werden die drei Bilder näher beschrieben; und in Bezug auf das Gemälde Calvaerts heißt es hier, daß es „S. Francesco e San Dominico, oranti, con gli occhi alzati alla Santissima Vergine, che sta sopra col Bambino Gesù sulle Braccie" darstelle und daß es aus „figure intiere, minori del vero" bestehe. Diese Beschreibung stimmt genau zu unserem bisher dem Baroccio zugeschriebenen Bilde, ja, nicht nur die Beschreibung stimmt, auch die angegebenen Maße stimmen genau. Es unterliegt daher nicht dem geringsten Zweifel, daß dieses Bild, das unter dem Namen Dionys Fiammingos 1756 aus der Casa Ranuzzi erworbene Gemälde ist, und daß die Accademia Clementina ausdrücklich die Urheberschaft Dionys' bezeugt hat.

Ist dieses Zeugnis nun auch an sich schon unverdächtig, so habe ich es doch für notwendig gehalten, es stilkritisch nachzuprüfen. Ich habe vor kurzem mit der Braunschen Photographie unseres Gemäldes in der Hand alle zugänglichen Bilder Calvaerts in Bologna aufgesucht, und das Resultat dieses Vergleiches war eine glänzende Bestätigung des Zeugnisses der Accademia Clementina. Überall dieselbe korrekte, solide, aber etwas nüchterne Formensprache, überall dieselbe nicht unharmonische, aber etwas schwere Farbengebung, überall dieselbe bestimmte Modellierung im Figürlichen bei breiterer, wenn auch kaum leichterer Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes!

Das Bild wird also in Zukunft als ein unzweifelhaftes Werk Dionys Calvaerts angesehen werden müssen.

II. Peter Paul Rubens*)

Festrede, gehalten am 300. Geburtstage des Meisters (am 29. Juni 1877) im „Malkasten“ zu Düsseldorf

Hochverehrte Festgenossen!

Die Sterne erster Größe, die, nachdem sie am Himmel der Kunst aufgegangen sind, Jahrhundert auf Jahrhundert in gleichmäßig hellem Lichte herableuchten, um die ganze Menschheit zu erquicken und zu beleben, lassen sich zählen. Wandelsterne und Kometen gibt es genug; auch an kleineren Fixsternen, die häufig nur dem Fernrohr des Forschers sichtbar werden, ist kein Mangel; selbst Sternschnuppen gibt es in Fülle. Aber die unwandelbaren, allen sichtbaren Sterne erster Größe lassen sich, wie gesagt, zählen; und keiner könnte sie zählen, die Sonnensterne am Himmel der Kunst, ohne ihn mitzuzählen, den zu feiern wir heute hier versammelt sind, ohne den Stern unseres Peter Paul Rubens im hellsten Lichte glänzen zu sehen.

Hunderte von Künstlern und Kunstfreunden sind heute in verschiedenen Städten Europas versammelt, um den dreihundertsten Geburtstag dieses fruchtbarsten, vielseitigsten und lebensvollsten aller Maler zu feiern. Wir wissen, was uns eine solche Feier ist. Wir wollen uns durch sie des jahrhundertealten Besitzes von neuem bewußt werden; wollen uns an dem Glanze dieses Lichtes von neuem erwärmen; wollen von seinen Strahlen nehmen, um sie in uns zu entzünden. Denn „Licht vom Lichte zu nehmen, wird keiner verbieten; ob auch Tausende nähmen, die Flamme erlischt nicht“. So ungefähr lautet ein lateinisches Distichon, als dessen Verfasser, da es unter einer Radierung steht, die Rubens selbst mit Recht oder Unrecht zugeschrieben wird, unser Meister selbst genannt worden ist.

Mehr aber vielleicht als viele andere in anderen Städten heute zu diesem Feste vereinigten Kunstfreunde haben wir hier in unserem „Malkasten“ zu Düsseldorf am Rhein Ursache, des großen flämischen Malers zu gedenken. Denn wer sollte den gewaltigen Maler feiern, wenn nicht die Maler? Und wer sollte den großen Niedergermanen verstehen, wenn nicht wir niederdeutsche Anwohner des unteren Rheinstroms, die wir uns dem Nachbarvolk noch näher stammverwandt fühlen als die übrigen Deutschen? Ja noch mehr: Rubens ist, wenn auch von hochangesehenen Antwerpener Eltern, so doch, wie heute allgemein zugestanden wird, in Deutschland, ja sogar an einem Nebenflusse des Rheins, in dem jetzt zu Westfalen geschlagenen Städtchen Siegen, geboren, und er hat die ersten Jahres seines Lebens in unserer Nachbarstadt, dem alten Köln, verlebt: in den raschen, rauschenden Wellen des grünen Rheins konnten die feurigen Blicke des Knaben sich spiegeln; an den Strebepfeilern, Fialen und Krabben des Kölner Domchors konnten sie hinaufklettern zum Himmel; und in seinem Alter, drei Jahre vor seinem Tode, schrieb Rubens einen Brief nach Köln, in dem er aussprach, daß es sein sehnliches Verlangen sei, die Stadt seiner Kindheit noch einmal wiederzusehen — ein Wunsch, der ihm freilich nicht erfüllt werden sollte.

*) Diese Festrede gelangt hier, da der Verfasser sich noch heute zu ihr bekennt, im wesentlichen so zum Abdruck, wie er sie gehalten hat. Etwaige Berichtigungen sollen in Fußnoten erfolgen. Man beachte, daß der Vortrag vor Malern gehalten wurde.

Und Düsseldorf? Nun, meine Herren, der Name des großen Rubens ist auch mit dem Namen unserer Stadt lange genug und oft genug zusammen genannt worden. Wer während des ganzen 18. Jahrhunderts in Deutschland Rubens kennen lernen wollte, dem konnte man nur raten, nach Düsseldorf zu gehen; denn die damalige hochgefeierte Düsseldorfer Galerie besaß mehr Gemälde von Rubens Hand als irgendeine andere. Sie zählte 46 Gemälde des Meisters, die einen ganzen großen Saal für sich füllten; und dieser „fünfte" oder Rubenssaal befand sich in dem Flügel nach dem Burgplatz zu, der jetzt zur Landesbibliothek umgebaut ist. Schon Johann Wilhelms Großvater war ein großer Gönner von Rubens gewesen; schon unter ihm waren eine Anzahl der Gemälde des Meisters nach Düsseldorf gekommen. Johann Wilhelm aber soll gerade durch sie, besonders durch die berühmte Amazonenschlacht angeregt worden sein, weiter zu sammeln. Heute befinden sich diese Gemälde zum größten Teil in der Pinakothek zu München, deren Rubenssäle durch eine beträchtliche Anzahl anderer Werke unseres Künstlers bereichert, nunmehr wohl die meisten seiner Gemälde an einer Stätte vereinigt zeigen.

Aber bleiben wir in Düsseldorf! Rufen wir uns die alten Tage zurück! Treten wir, da wir es in Wirklichkeit nicht mehr können, doch im Geiste ein in den Rubenssaal unserer vormaligen Galerie. Nirgends anders als an dieser Stätte hätte das Rubensfest gefeiert werden können, wenn ihr der alte Glanz nicht geraubt worden wäre. Der Rubenssaal hatte eine Länge von etwa 82, eine Breite von 28 Pariser Fuß. Fünf mächtige Rundfenster durchbrachen die eine, nach dem Hof zu gelegene Langseite; die gewaltige gegenüberliegende Wand schmückten 28 teils ganz große, teils kleinere Gemälde des Meisters. Die Schmalwand, an der die Eingangstür lag, trug 11, die gegenüberliegende Schmalwand 7 Tafeln; an der Mitte dieser Wand hing, deren ganze Höhe einnehmend, ein Riesenwerk, das große Jüngste Gericht, das durch den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm für den Hochaltar der Jesuitenkirche zu Neuberg an der Donau vom Meister erworben, 1612 von der Donau an den Rhein gewandert war, um 1805 zur Isar zurückzukehren: oben auf den Wolken Christus als Weltrichter, von Maria, den Erzvätern und Heiligen umgeben, unten auf der Erde die Toten, die bei den Klängen der Posaunen ihren Gräbern entsteigen: in der Mitte, rechts vom Erlöser, die Seligen, die emporschweben und von den Erzengeln hinangezogen werden, links die in wilden Knäueln zur Hölle hinabgedonnerten Verdammten. Welches Gedränge kolossaler menschlicher Formen! Welche Fülle von Licht und Farbe! Welche Mannigfaltigkeit stillen und leidenschaftlichen Ausdrucks! Rechts unten neben diesem großen hing das sogenannte kleine Jüngste Gericht, eine ausgeführte Skizze, die denselben Gegenstand in ganz anderer, noch eigenartigerer Weise darstellt. Dem großen Jüngsten Gericht sieht man doch das Vorbild von Michelangelos gewaltiger Schöpfung in der Sixtinischen Kapelle deutlich an; in dem „kleinen" hat Rubens den Eindruck dieses Kunstwerks freier und seinem eigensten Empfinden entsprechender verarbeitet: die Massen der durcheinanderstürzenden Menschenleiber füllen gleichmäßig die ganze Fläche; die Komposition wird durch eine diagonale Verschiebung der gesamten geballten Leibermasse bewerkstelligt, die die Verdammten rechts in den Vordergrund, die Seligen links in den Hintergrund rückt; und die Klärung der Lage erfolgt durch eine großartig einheitliche Verteilung des Lichtes und des Schattens. Die übrigen Bilder dieser dem Eingang gegenüberliegenden Schmalwand waren Bildnisse, vornehme, königliche Gestalten, vornehm und königlich gemalt: das berühmteste, das unten links neben dem großen Jüngsten Gericht hängende Doppelbild des Künstlers selbst mit seiner ersten Gemahlin, der geborenen Isabella Brant: Im Schatten einer Geißblattlaube sitzt das glückliche Paar da. Sie legt ihre rechte Hand zutraulich auf die seine. Heiter und selbstzufrieden sehen uns große, bedeutende Augen an.

Aber wenden wir uns der großen Langwand zu. Welche Fülle verschiedener

Gegenstände! Ganz in der Mitte oben ein Bild aus dem Alten Testament: Die Versöhnung zwischen Esau und Jakob auf dem Wege nach Kanaan; darunter die Halbfigur Marias mit dem auf ihrem Knie stehenden Kinde, in einer Nische, um die reizende dralle Engelknäbchen ein köstliches Blumengewinde schlingen. Rechts neben diesem Bilde der meisterhaft gemalte Kampf des Theseus gegen die Amazonen auf der Brücke über den Fluß Thermodor, also ein Gegenstand aus der mythischen Geschichte der Griechen, vorbildlich dargestellt in Bezug auf die Vereinheitlichung von Einzelkämpfen zu einem geschlossenen Schlachtenbild. Etwas höher hingen, als zwei Gegenstücke, deren Wirkung auf dem niederschmetternd zur Erde herabtosenden Himmelslicht beruht, die alttestamentliche Darstellung der Niederlage des assyrischen Königs Sanherib durch die Flammenkeule, die der Engel des Herrn auf sein Heer herabschleudert, und die Bekehrung des Saulus durch die Erscheinung Christi im Lichtglanz.

Welche Mannigfaltigkeit ferner im linken Flügel dieser Hauptwand. Da hingen die beiden ganz großen Bilder der Ausgießung des heiligen Geistes und der Himmelfahrt Mariä; diese ist das einzige Gemälde unseres Meisters, das durch eine günstige Fügung des Schicksals unserer Stadt erhalten geblieben ist. Sie alle kennen das herrliche große Bild mit der gewaltigen Darstellung voll dramatischen Lebens. Wir sehen Maria, von lebhaften Engelknäbchen umringt und getragen, in rauschendem, jubelndem Triumphe durch die geöffneten Wolken emporfahren in den lichtglänzenden Himmel, während die Apostel und die heiligen Frauen mit den verschiedensten Gebärden des Staunens, des Entzückens, des Schmerzes das leere Grab umstehen, in dem die Rosen sprießen, die einen hinabschauend in den verlassenen Sarkophag, die anderen emporschauend, der Göttinmutter nachblickend und ihre Arme ihr nachstreckend, als wollten sie sie zurückhalten oder ihr nach in das ewige Licht: eine großartig einheitliche, wunderbar lebendige Komposition! Eine Fülle tiefgeistigen Ausdruckes in den charaktervollen Engelköpfchen! Ein heller Vielklang der blendendsten, mächtigsten Farben, deren leuchtender Buntheit durch harmonische Zusammenstimmung ihr Stachel genommen ist. Machen andere Darstellungen der Himmelfahrt Mariä von der Hand unseres Meisters, die köstlichen Bilder in der Wiener Galerie und im Brüsseler Museum und das herrliche Gemälde der Kathedrale zu Antwerpen, dem das unsere am nächsten steht, diesem auch die Palme streitig, eines der schönen, unter der Mitwirkung von Schülerhänden entstandenen Werke des Meisters bleibt auch das unsere. Wir haben alle Ursache, es in Ehren zu halten und auf seinen Besitz stolz zu sein.

Zwischen diesen beiden großen Bildern hing — immer noch am linken Drittel der Langwand — zu oberst die Marter des heiligen Lorenz. Darunter der Tod des römischen Philosophen Seneca, der sich, des Lebens überdrüssig, in seiner Badewanne die Pulsadern geöffnet hat, aber noch aufrecht dasteht und seine ihn umringenden Schüler zur Weisheit ermahnt. Dann, in der Mitte der unteren Reihe, drei christliche Darstellungen: der wunderbar zum Herzen sprechende Christus mit den reuigen Sündern, der ergreifende einsame Gekreuzigte vor nächtlich verdunkeltem Himmel und der heilige Christophorus, der mit seiner leichten, lieblichen Last auf der Schulter den Strom durchschreitet. Zur Linken und zur Rechten aber zwei weltliche Darstellungen: rechts das entzückende Dekorationsstück, das uns sieben wunderbar frisch, voll und natürlich wiedergegebene nackte Knaben im Begriff zeigt, ein gewaltiges Frucht- und Blumengehänge fortzuschleppen: eines der bestgemalten, zugleich realistischsten und idealistischsten Bilder des Meisters; links aber die berühmte Landschaft mit dem Regenbogen, durch die Rubens sich auch als Landschafter bahnbrechend an die Spitze der Neuerer des 17. Jahrhunderts stellte: ein flaches, fruchtbares, mit Bäumen bestandenes Gelände, das im Mittelgrund durch eine Heuernte, vorn durch heimkehrende Arbeiter, eine Herde Kühe

und Federvieh belebt wird. Die Wirkung des Bildes beruht auf der kühnen, einheitlichen Behandlung der atmosphärischen Erscheinungen, der zauberischen Beleuchtung zwischen Sonnenschein und Regen und des leuchtenden Regenbogens auf dem dunklen Wolkengrunde. Erst in Bildern wie diesem wurde die Landschaftsmalerei sich der in ihr schlummernden Leidenschaft bewußt.

Aber ich muß kurz sein: der rechte Flügel der Hauptwand, von der ich noch rede, trug, wie der linke Flügel, oben rechts und links zwei große Hochbilder: als Gegenstücke zu jener Ausgießung des heiligen Geistes die Anbetung der Hirten, gegenüber jener Himmelfahrt Mariä den machtvollen Engelsturz, der 1619 von einem der besten Schüler des Meisters begonnen, von Rubens eigenhändig vollendet worden war. Dazwischen unten in der Mitte der Sturz der Verdammten durch den Erzengel Michael, ohne Zweifel die vollendetste jener Darstellungen der im freien Himmelsraum am Tage des Jüngsten Gerichts vor sich gehenden Massenbewegung, in denen Rubens seine spielende Leichtigkeit in der Verknotung blühender Menschenleiber, in der Bewältigung großartigen Seelengedränges und in der Beherrschung gewaltiger Farbenwirkungen zu zeigen liebte.

An der schmalen Eingangswand endlich hingen ebenfalls eine Reihe von Meisterwerken ersten Ranges: an Bildnissen vor allem über der Tür das berühmte große Familienbild des Grafen Thomas Howard Arundel in prächtiger, mit kostbarem Vorhange ausgestatteter Barockhalle mit seiner Gattin, seinem Narren, seinen Zwergen und dem großen weißen Hunde, auf dessen Kopf die Hand der Gräfin ruht; — an mythologischen Bildern vor allen Dingen die schöne dramatisch-wuchtige Darstellung des Raubes der Töchter des Leukippos durch die göttlichen Reiterjünglinge Kastor und Pollux; aber auch eines jener derben, charaktervollen Bilder aus dem bacchischen Kreise, die zu den Lieblingsgegenständen der ganzen Rubensschule gehören: ein betrunkener Satyr, von bacchantischen Männern und Frauen verlacht, die ihn in zügellosen Gruppen umgeben, ein tolles, volles Bild, nackt und unverfroren, aber prächtig gemalt und von einer strotzenden Lebensfülle, wie wir sie eben nur bei Rubens finden. Endlich eine wirkliche Allegorie: den Sieg der Tugend darstellend.

Wahrhaftig, meine Herren, die alte Düsseldorfer Galerie konnte uns wohl eine Vorstellung von der Vielseitigkeit und Gewalt der Schöpferkraft des Rubens geben. Fast alle Gebiete, die sein Pinsel erobert hat, waren hier in bedeutenden Beispielen vertreten. Aber freilich waren es nur Beispiele; und freilich waren auch diese 46 Gemälde nur ein winziger Bruchteil der fast unzählbaren Werke des Meisters. Wollten wir zum Beispiel die bedeutendsten kirchlichen Gemälde Rubens' kennen lernen, so müßten wir zu denen der Düsseldorfer Galerie mindestens noch eine Reihe großartiger Werke hinzubetrachten, die im Vaterlande des Künstlers verblieben sind. Vor allen eine große Reihe von Gemälden aus der Leidensgeschichte Christi: so die beiden Hauptbilder der Kathedrale zu Antwerpen, die Aufrichtung des Kreuzes, in der die kolossale Anstrengung, die erforderlich ist, um das mit der Sündenlast der ganzen Welt beschwerte Kreuz aufzustellen, äußerst lebendig veranschaulicht ist, und die Abnahme Christi vom Kreuze, die als eines der meist vollendeten Werke des Meisters erscheint, weil sie eine in allen Linien herrlich abgewogene Komposition mit gewaltigen, naturkräftigen Einzelgestalten zu erreichen, der äußerst bewegten Handlung auch tiefe seelische Erregung einzuhauchen und alles Licht der farbenstarken Darstellung mit malerischer Wirkung auf die Hauptgestalt, den heiligen Leichnam, zu sammeln verstand. Die schönsten Kreuzigungsbilder des Meisters bewahrt das Antwerpener Museum; und wenn wir in der alten Düsseldorfer Galerie eine große Anbetung der Könige fanden, so hat Rubens diesen Gegenstand in verschiedener Weise in mindestens zehn großen Altarblättern behandelt, als deren wichtigste die des Madrider und die des Antwerpener Museums bezeichnet

werden können. Auch die Himmelfahrt Mariä kommt in zehn großen bekannten Gemälden vor, von denen, wie schon angedeutet, die Kenner dem unseren doch wenigstens den dritten Platz an Schönheit und Bedeutung einräumen. Auf Rubens' zahlreiche Darstellungen aus der Heiligengeschichte, wie die Marter des heiligen Livin in Brüssel, den heiligen Sebastian und die heilige Cäcilie in Berlin, den heiligen Ambrosius und den Ildefonsoaltar in Wien, und aus dem Alten Testamente, wie die Susanna in München, die Bathseba in Dresden, die eherne Schlange in Madrid, kann ich hier heute nicht eingehen.

Denken wir sodann an Rubens' Gemälde aus der alten Geschichte der Griechen und Römer oder aus ihrer Mythologie, so müssen wir denen der alten Düsseldorfer Galerie zunächst die sechs großen, wohl von van Dyck ausgeführten, ursprünglich als Vorlagen für Wandbehänge geschaffenen Gemälde der Galerie Liechtenstein, die das Schicksal des römischen Konsuls Decius Mus behandeln, den Triumphzug Cäsars (frei nach Mantegna) in der Londoner Nationalgalerie und den Raub der Proserpina anreihen, der leider in Blenheim vor einigen Jahren ein Raub der Flammen geworden ist; aber auch prächtige, die Antike mit der Neuzeit vermählende Hauptbilder, wie die Befreiung der Andromeda in St. Petersburg und in Berlin, die leidenschaftliche Darstellung Orpheus und Eurydike in Madrid, die lebensprühende Dianajagd in Berlin, das wunderbar große und heitere Parisurteil in London und das zauberhaft poesievolle Venusfest in Wien; und dann die zahlreichen Bilder aus dem bacchischen Kreise, Silene, Satyrn, Bacchantinnen usw., in denen der überquellende flämische Lebenstaumel sich in antike Vorstellungen kleidet.

Von der Mythologie fand die Hochrenaissancezeit leicht den Übergang zur Allegorie; sah man dort die Verkörperung so vieler Naturkräfte und unsichtbarer Begriffe durch die alte Religion geheiligt, warum sollte man nicht selbst in diesem Sinne weiterarbeiten? Die Prachtbilder des Sieges der Tugend über das Laster und des Lasters über die Tugend in Dresden, gehören zu Rubens' frühen Hauptschöpfungen dieser Art; zu den bedeutendsten rechne ich noch die Darstellung des vom Kriege zerrissenen Europa im Palazzo Pitti zu Florenz und die Friedensallegorie in der Londoner Nationalgalerie. Die umfangreichsten Werke dieser Art, in denen moderne Geschichte und sinnbildliche Phantasiegestalten unauslöslich ineinander verflochten erscheinen, aber sind die 21 großen Gemälde aus dem Leben der Maria de' Medici, der Königin von Frankreich, im Louvre zu Paris. Und fanden wir in der alten Düsseldorfer Galerie ein so anmutiges Bild der idealen sittenbildlichen Zierkunst wie die Knaben mit dem Kranze, so müssen wir in verwandter Art mindestens noch den berühmten Liebesgarten hinzufügen, dessen großes Original sich in Madrid (ein zweites in Pariser Privatbesitz) befindet. Dieses Meisterwerk ist das Ur- und Vorbild aller sittenbildlichen Darstellungen galanter Feste, in denen später Watteau und seine Nachfolger schwelgten. Realistische Darstellungen aus dem Volksleben hat Rubens nur selten gemalt; aber wie köstlich und abermals vorbildlich in dieser Art ist die Bauernkirmes des Louvre: ein Bild, das uns in den tollsten Strudel wildester und derbster Lustigkeit unwiderstehlich mit hineinreißt; und nun erst die übrigen realistischen Fächer!

Von der groß empfundenen Bildniskunst des gewaltigen Meisters gab uns ebenfalls unsere alte Galerie bereits vortreffliche Proben: nicht minder bedeutend aber reihen auch an anderen Stellen sich ihnen eine Reihe der bedeutendsten Porträtbilder des Meister an: wie die prachtvoll und sorgfältig durchgeführten Bildnisse seiner beiden Söhne erster Ehe in der Galerie Liechtenstein zu Wien; wie sein großes Familienbild in Gestalt eines Altarblattes über seinem Grabe in der Jakobskirche zu Antwerpen; wie die Darstellungen seiner Gattin Isabella in den herrlichen Bildern im Haag und in Berlin, in Petersburg und in Florenz, wie sein köstliches, klug und fein dreinblickendes Selbstbildnis in der Galerie Arenberg zu Brüssel, wie die zahl-

reichen, bald fürstlich gekleideten, bald in keuscher Nacktheit prangenden Bildnisse seiner zweiten Gattin, Helene Fourment, zum Beispiel in München und in Wien. Die Zahl seiner übrigen Bildnisse ist kaum zu bestimmen: an charakteristischer und zugleich großartiger Auffassung suchen sie ihresgleichen. In der Durchführung sind sie bald breiter und flüchtiger, bald sorgsamer und feiner, je nach dem Maße von Zeit und Liebe, die er auf sie verwandte, aber auch nach der Zeit seines Lebens, in der sie entstanden. Und dann seine Landschaften, die er besonders in der letzten Zeit seines Lebens gemalt hat: wir finden Landschaften mit heroischer, antikisierender Staffage, meist große Naturbilder mit gewaltigem Kampfe der Elemente, und wir finden idyllischere Landschaften, die uns in die üppigen, ruhigen Fluren der Heimat des Künstlers führen: und hier ist die Einförmigkeit der Gegend durch großartige Beleuchtungen und atmosphärische Ereignisse überwunden. So schon auf jener Düsseldorfer Landschaft mit dem Regenbogen, aber auch zum Beispiel in der sogenannten Charette embourbé der Petersburger Eremitage, einer Landschaft, in der Rubens sich die schwierige Aufgabe stellte, zugleich die Wirkung der untergehenden Sonne und des aufgehenden Mondes festzuhalten. Auf allen diesen Gebieten war Rubens bahnbrechend.

Nur für e i n e Gattung seiner Meisterschöpfungen enthielt die alte Düsseldorfer Galerie kein Beispiel. Doch zeigt ihn gerade diese Gattung in seiner ganzen Größe und Eigenheit: ich meine die Tierbilder. Rubens war zunächst einer der größten Pferdekenner und -Liebhaber seiner Zeit; und wie prächtig hat er sie dargestellt! Bald in ruhiger Bildnisstellung, bald in wilden Kampf- und Jagdszenen! Rubens war aber auch einer der besten Kenner der wilden Tiere. Über alle Maßen prächtig und gewaltig hat er Löwen und Tiger, Wölfe und Eber aufgefaßt und wiedergegeben. Kein Mensch vor und nach ihm hat diese Tiere mit solcher Naturechtheit, solcher Kraft und Leidenschaft ausgestattet wie er. Wie großartig die Szenen, in denen er uns den Löwen, sein Lieblingstier, in leidenschaftlichem Kampfe zeigt, wie köstlich seine herrlichen Löwenjagden der Galerien zu München und zu Dresden! Da ist der Meister in seinem Elemente: da ist alles Bewegung und Kraft, Handlung und Leidenschaft.

Verzeihen Sie, meine Herren, es wird fast zu viel des Guten. Aber wo ist das Ende zu finden, wenn man einmal hineingreift in die unendliche Fülle? Ich könnte stunden-, ja tagelang so fortfahren, verschiedene Gemälde des Meisters aufzuzählen oder zu beschreiben, und käme doch nicht zu Ende: Und doch! Ich mußte es versuchen, mit glücklichem Griff einige Dutzend seiner Bilder vor Ihr Gedächtnis zurückzurufen; denn sich dieser Fülle erinnern, heißt schon Rubens feiern; und selbst diese Dutzende, die ich hervorgehoben habe, welch kleiner Bestandteil sind sie des Ganzen! Die Zahl der Gemälde, die aus Rubens' Werkstatt hervorgegangen, wird von einigen auf zwei- bis dreitausend geschätzt, jedenfalls sind es gegen zweitausend gewesen. Ein Verzeichnis der nach seinen Bildern gefertigten Stiche schon enthält 1775 Nummern. Wir würden ratlos vor diesem Reichtum stehen, ratlos selbst mit Berücksichtigung der Tatsache, daß Rubens an vielen seiner größten Gemälde, wie an unserer Himmelfahrt Mariä, nur zehn bis vierzehn Tage gearbeitet haben soll; denn selbst alle vierzehn Tage im Durchschnitt ein Bild gäbe in fünfzig Arbeitsjahren nur etwa dreizehnhundert Bilder. Wir würden, sage ich, ratlos vor dieser Fülle stehen, wenn wir nicht wüßten, daß Rubens lange nicht alles eigenhändig gemalt hatte, was er unter seinem Namen auf den Markt brachte. Er hatte in Antwerpen eine große Werkstatt im guten alten Sinne eröffnet; er selbst lieferte in der Regel nur die Skizze und machte die letzten kühn und geistreich vollendenden Pinselstriche, alles übrige taten die Gesellen; freilich, was waren das auch für Gesellen! Sie waren keine Handwerker, sicher nicht: sie waren die tüchtigsten jungen Künstler der Zeit, die später zum Teil weltberühmte Meister wurden. Alle

drängten sich zu Rubens' Werkstatt, alle wollten seine Schüler heißen. Viele mußte er zurückweisen, die besten konnte er behalten; und diese besten, so eigenartige Wege sie später gegangen sein mögen, solange sie bei ihm, mit ihm, für ihn arbeiteten, waren sie wie Werkzeuge in seiner Hand: so gewaltig und überzeugend verstand er seine Art, die Dinge anzusehen und wiederzugeben, allen als eine Naturnotwendigkeit aufzudrängen.

Man streitet in Bezug auf manche Bilder noch darüber, ob sie von Rubens herrühren oder ob van Dyck sie unter seinen Augen gemalt hat. Natürlich hat Rubens auch viele Hunderte von Bildern ganz eigenhändig gemalt; und diese wurden besonders teuer verkauft; Kenner bedangen sich wohl aus, wieviel von des Meisters eigener Hand gemalt sein mußte; aber auch Hunderte der Gemälde, zu denen er nur die Skizzen geliefert und an die er dann nur noch die letzte Hand angelegt hat, können für seine Werke gelten. Die Grenze zwischen eigener Arbeit und sogenannten Werkstattbildern ist bei keinem Meister schwerer zu ziehen als bei ihm. Jedenfalls bleibt die Zahl seiner Gemälde, auch wenn wir dies alles erwägen, erstaunlich; und erstaunlich bleibt die Vielseitigkeit und Geschmeidigkeit seines Geistes, mit der er Gegenstände der verschiedensten Art, mit der er alles, was in Vergangenheit und Gegenwart, in Geist und Natur darstellbar war, darstellte oder darstellen ließ. Seiner Fruchtbarkeit und seiner Vielseitigkeit verdankt er sicher einen großen Teil seines Ruhmes.

Aber meine Schilderung dieses Fürsten und Riesen unter den Malern ist doch noch sehr unvollständig. Ich muß versuchen, ihn noch klarer vor Sie hinzustellen, uns seine Stellung im Leben und seinen Platz in der Kunstgeschichte zu veranschaulichen.

Es hat kaum einen bedeutenden Menschen gegeben, bei dem alles, das äußere und das innere Leben, die Leistungen und der Lohn für diese Leistungen, so aus einem Gusse gewesen sind wie bei Peter Paul Rubens. Nur etwa bei unserem Goethe wäre ein ähnliches harmonisches Gleichgewicht des ganzen Daseins festzustellen. Und sollten wir dem Leben unseres Malers ein Motto vorsetzen, es könnte lauten: „Auf der Höhe." Auf der Höhe des Lebens hat er sich bewegt, auf der Höhe der Meisterschaft steht seine Kunst, auf der Höhe des gesamten Wissens seiner Zeit stand seine geistige Bildung, auf der Höhe edler Menschlichkeit schlug sein Herz. Die Welt hat dem großen Florentiner Michelangelo und dem großen Flämen Rubens ähnliche Vorteile geboten; aber der ganz verschiedene Charakter der beiden Männer zeigt sich schon darin, daß Michelangelo sie nicht annahm, diese äußeren Vorteile, um sich in sich selber zurückzuziehen und aus der Einsamkeit heraus sich selbst zu offenbaren, wogegen der lebensfrohe Rubens mit beiden Händen zugegriffen und sich hineingestürzt hat in den Strom der Welt. Und in manchen Phasen seines Lebens waren die Augen Europas fast noch mehr auf seine Persönlichkeit gerichtet als auf seine Kunstwerke. Michelangelo war häßlich, Rubens war schön: von stattlichem Wuchs, von edlen, regelmäßigen Zügen, von blühender Gesichtsfarbe, kastanienbraunem Haar und großen, mild feurigen Augen. Der schöne und aufgeweckte Knabe wurde, nachdem die hochgebildete Mutter aus ihrem reichbewegten Leben in Deutschland nach Antwerpen und in den Schoß der römischen Kirche zurückgekehrt war, fürs Welt- und Hofleben bestimmt. Er wurde den Jesuiten, die damals eine geistige Großmacht waren, zur Erziehung übergeben; er lernte die klassischen und die modernen Sprachen; er wurde nach Beendigung der sorgfältigsten Erziehung Page in einem vornehmen Hause. Da regte sich unwiderstehlich seine Liebe zur Kunst; er besiegt den Widerstand der Verwandten, denen es nicht vornehm genug war, ihn Maler werden zu lassen; er gewinnt die tüchtigsten Antwerpener Künstler zu Lehrern. Einundzwanzigjährig tritt er bereits als Meister ein in die Gilde der Stadt seiner Väter. Aber er sah sich selbst noch nicht für fertig an. Auch

zog der Zug des Herzens, den wir alle kennen, ihn über die Alpen in das Vaterland Michelangelos, Rafaels und Leonardos, Tizians, Paolo Veroneses und Tintorettos. Besonders den zuletzt genannten Künstlern fühlte er sich wahlverwandt verbunden. Er empfand richtig, daß es die venezianische, nicht die römische Schule sei, durch deren Studium in Verbindung mit seinem nordisch-heimatlichen Formgefühl ein neuer einheitlicher niederländischer Stil geschaffen werden könne.

Im Jahre 1600 reiste er nach Venedig ab. Bald zog ihn der Herzog Vincenzo Gonzaga von Mantua, der mit Rubens die Kunst- und Pferdeliebhaberei teilte, in seine Dienste; und in den nächsten acht Jahren finden wir den jungen Meister teils in Mantua, teils in Rom, teils in Genua beschäftigt, bald für den Herzog, bald für andere und für sich selbst die alten Meister zu kopieren und ihnen eigene neue Meisterwerke an die Seite zu setzen. In wie hohem Grade er seiner Persönlichkeit bereits jetzt Geltung zu verschaffen wußte, geht schon daraus hervor, daß der Herzog ihn 1607 als jungen Abgesandten mit reichen Geschenken, die namentlich aus edlen Rossen und kostbaren Gemälden bestanden, nach Madrid an den spanischen Hof schickte. Rubens' Ruhm verbreitete sich von Italien aus rasch über die ganze Welt: seine nordische Heimat war bereits stolz auf ihn, und das in Brüssel residierende Statthalterpaar, der Erzherzog Albrecht und die spanische Isabella, begehrten vom Herzog von Mantua, er solle ihnen den berühmten Landsmann zurückschicken, sie selbst wollten ihn den Ihren nennen. Der Herzog und Rubens gingen auf dieses Ansinnen nicht ein. Da traf den Meister aber im Jahre 1608 zu Rom die Trauernachricht von der schweren Erkrankung seiner geliebten Mutter. Das war ein Ruf, dem er sofort folgte. Er fand, heimgekehrt, seine Mutter nicht mehr am Leben und überließ sich eine Zeitlang dem heftigsten Schmerze. Dann dachte er nach Italien zurückzukehren, aber jetzt gelang es dem erzherzoglichen Paare, Rubens in Antwerpen festzuhalten. Er trat mit einer stattlichen Besoldung in ihre Dienste, nur behielt er sich vor, anstatt in Brüssel in Antwerpen wohnen zu dürfen. In Antwerpen richtete er sich sofort fürstlich ein. Er vermählte sich mit einem schönen jungen Mädchen aus einer der angesehensten Familien der Stadt und baute sich einen Palast im italienischen Zeitstile mit großem Atelier, prächtigen Sälen, schönen Gärten und am Hofe einen besonderen Rundbau mit Oberlicht, in dem er seine kostbaren Sammlungen unterbrachte. Seine Stallungen bargen die schönsten andalusischen Rosse, und jeden Tag zur bestimmten Stunde jagte er auf dem Rücken eines von ihnen hinaus ins Freie; seine Tafel prangte mit dem kostbarsten Geräte und der erlesensten Gesellschaft, aber er duldete nur einfache Mahlzeiten, geistreiche Unterhaltung sollte die Würze seines Zirkels bilden; und es wird dem Meister nachgerühmt, daß er eine Unterhaltungsgabe besessen habe wie wenige. Seine weltumfassende Bildung kam ihm dabei zustatten, und rastlos suchte er diese stets zu nähren und zu mehren; während er malte, ließ er sich aus den alten Schriftstellern vorlesen. Er war ein fertiger Lateiner, und Italienisch sprach er wie seine Muttersprache; aber auch die deutsche, die französische, die englische und die spanische Sprache beherrschte er völlig.

Sein Vermögen vermehrte sich rasch. Große Aufträge kamen von allen Seiten an ihn heran. Seine Berufung nach Paris, um die Bilderfolge aus dem Leben der Königin von Frankreich zu malen, fällt ins Jahr 1621. Er machte in Paris nur die Skizzen und ließ die großen Tafeln in Antwerpen unter seiner eigenen Beteiligung ausführen. Jeden Arbeitstag berechnete Rubens fortan seinen Bestellern mit 100 Gulden; macht im Jahre 36 500 Gulden, nach heutigem Geldwert doch wohl das Vierfache, und es waren natürlich oft mehrere Bilder zugleich in seinem Atelier in Arbeit. Im Jahre 1625 verkaufte er auch seine Gemäldegalerie an den Herzog von Buckingham für 100 000 Gulden, natürlich nur, um von neuem anzufangen zu sammeln.

Im Sommer 1626 verlor Rubens seine erste Gattin Isabella Brant, die ihm zwei blühende, schöne Söhne hinterließ. Es duldete ihn jetzt nicht in den verödeten Räumen seines Hauses. Er ging auf Reisen. Seine Reise durch Holland glich einem Triumphzuge. Sofort aber machte der Hof sich diese Reiselust des Künstlers zunutze, um seine allumfassende Bildung, seine seltene Sprachkenntnis, seine Gewandtheit im Umgange mit der großen Welt und seine überzeugende Rednergabe zum Besten des Vaterlandes in diplomatischen Diensten zu verwerten. So wurde der Künstler zum Staatsmann. Es war die Zeit, als Spanien zugleich mit England und Holland, das es immer noch als aufrührerische Provinz behandelte, im Kriege lag. Es handelte sich für Spanien und Belgien jetzt darum, mit König Karl I. von England einen Frieden, mit Holland einen Waffenstillstand zu schließen. Rubens wurde ausersehen, diese Verhandlungen zu führen. Er wurde nach Madrid berufen und hier mit fürstlichen Ehren empfangen; aber erst nachdem die Holländer die spanische Silberflotte weggenommen, erst im Frühling 1629, wurde Rubens zum Sekretär des Geheimen Rates der Infantin ernannt und mit allen Vollmachten versehen als spanischer Gesandter nach London geschickt. In England wurde er mit Ehren und Aufträgen überhäuft; es war wohl noch nicht dagewesen, daß die Friedensverhandlungen zwischen den beiden mächtigsten Staaten der Welt in die Hände eines Malers gelegt wurden. Rubens führte sie aber zu glücklichem Ende; der Friede kam 1630 zustande, und jetzt regnete es natürlich neue Ehren und Würden auf den großen Mann. König Karl I. schlug ihn eigenhändig zum Ritter; die Universität Cambridge ernannte ihn zum Magister liberalium artium; und, nach Madrid zurückgekehrt, bestätigte der König von Spanien nicht nur alle seine von England empfangenen Auszeichnungen, sondern suchte sie seinerseits königlich zu überbieten. Rubens kehrte jetzt geadelt und überreich beschenkt als anerkannt großer Mann nach Antwerpen zurück. Und dem dreiundfünfzigjährigen Witwer sollte nun auch von neuem ein häusliches Glück erblühen: er vermählte sich zum zweiten Male mit einem blutjungen, reichen und bildschönen Mädchen, mit Helene Fourment, die für die größte Schönheit von Antwerpen galt.

Während seiner diplomatischen Reisen hatte Rubens' Werkstatt nach wie vor Bild auf Bild geliefert. Die Skizzen ließen sich ja verschicken. Jetzt griff er selbst wieder öfter zum Pinsel. Zugleich kaufte er für 93 000 Gulden das alte Schloß Steen in der Nähe von Mecheln, und hier verlebte er die Sommermonate in idyllischer Zurückgezogenheit. Im Winter behielt er seine Residenz in Antwerpen. Hier starb er am 30. Mai 1640, 63 Jahre alt. Fürstlich, wie er gelebt, wurde er bestattet. Ganz Antwerpen nahm teil an der Leichenfeierlichkeit, die Geistlichkeit, der Adel, der Magistrat, die Kaufmannschaft und natürlich sämtliche Künstler. Die Jakobskirche, in der er beigesetzt wurde, war auf Kosten der Familie schwarz ausgeschlagen; sechzig Waisenkinder geleiteten den Zug mit ebenso vielen Fackeln. Seine junge Witwe hinterließ er als Millionärin, aber er hinterließ sie zugleich in tiefer Trauer; natürlich, wie sollte sie, die ihm am nächsten gestanden, die ihn am besten gekannt, nicht trauern, wo alles trauerte, weil alles ihn geliebt hatte! Die Liebenswürdigkeit seines Wesens, der Adel seiner Gesinnung, die Reinheit seines Herzens werden von den Zeitgenossen gleichmäßig bewundert. Bei aller Prachtliebe blieb er in seinen Lebensgewohnheiten verhältnismäßig einfach und nüchtern; bei aller Verführung des üppigen Weltlebens seiner Zeit blieb er von strenger Sittenreinheit. Und wahrlich, meine Herren, wie hätte er, der sich doch schließlich alles, was er hatte und war, seine Lebensstellung, seinen Ruhm, seinen Reichtum durch eigene Arbeitskraft, durch eigenen Fleiß errungen hatte, wie hätte er erreichen wollen, was er erreicht hat, wenn seinem gewaltigen Genius und seiner kolossalen Schaffenskraft nicht auch der ernsteste Wille zu arbeiten und jede Stunde des Tages auszunutzen sich gesellt hätten? Der Genius allein macht so wenig den großen

Mann wie der Fleiß allein. Das blendend-glänzende Lebensbild des Meisters braucht uns daher nicht zu blenden; es kann vielmehr auch uns die Augen öffnen, wenn wir uns recht in dasselbe vertiefen.

Aber welche Eigenschaften waren es denn, die den Werken des Rubens ihren unerhörten Erfolg verschafften? Sie können bisher eigentlich nur den Eindruck gewonnen haben, daß der gefeierte Künstler viel und vielerlei gemalt hat, aber freilich, das Vielmalen allein tut's nicht und das Vielerleimalen erst recht nicht. Welche Stellung also nimmt der gewaltige Mann in der Kunstgeschichte ein? Es ist schwer, das in wenige Worte zusammenzufassen. Aber es muß geschehen. Ich kann dabei nur den Maler Rubens berücksichtigen. Als Architekt hat er besonders ein großes Werk über die Paläste von Genua herausgegeben; ich kann auf diese Arbeiten so wenig eingehen wie auf seine übrigen wissenschaftlichen, zumal archäologischen Leistungen. Rubens war doch in erster Linie Maler, wie Michelangelo in erster Linie Bildhauer war.

Um Rubens Bedeutung für die Kunstgeschichte zu verstehen, müssen wir uns zunächst erinnern, in welcher Zeit er lebte. Es war eine Zeit, in der fast alles schon dagewesen schien! Gerade in den Niederlanden, wo die moderne, ihrer Auffassung und ihrer Technik nach moderne Malerei unter den kunstreichen Händen der Brüder Hubert und Jan van Eyck das Licht der Welt erblickt hatte, hatte diese Kunst damals seit zweihundert Jahren geblüht: im ersten Jahrhundert, von den van Eyck und Roger van der Weyden bis zu Hans Memling in größter nationaler Eigenartigkeit: realistisch, charakteristisch, individuell im höchsten Grade, allem Einzelnen zugewandt, zugleich aber zart und tief in der Empfindung und von einem feinen Formen- und noch feineren Farbengefühl beherrscht, im zweiten, im 16. Jahrhundert, trotz der Meisterschöpfungen eines Quinten Metsys und eines Peter Brueghel, vielfach von fremden, von italienischen Einflüssen berührt und beirrt und in andere, vermeintlich freiere, in Wirklichkeit aber unerfreuliche Bahnen gelenkt.

Dem andringenden Einfluß eines Michelangelo und eines Rafael konnten die wenigsten niederländischen Künstler der zweiten Hälfte des Jahrhunderts widerstehen; aber das italienische und das niederländische Volkstum waren zu verschieden, als daß sie sich ohne weiteres hätten vermischen und verquicken lassen. Dazu war wenigstens ein Riesengenius nötig, wie das 16. Jahrhundert ihn vor Rubens in den Niederlanden eben nicht erzeugte. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts herrschte dieser abgeleitete Stil, der nicht mit eigenen Augen sah, in der ganzen Welt — sogar in Italien selbst. An der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts erst vollzog sich ein Umschwung, indem fast in allen Ländern zugleich bedeutende Kräfte geboren wurden. Das 17. Jahrhundert war von gewaltigen Kämpfen und großartigen Anschauungen beherrscht; überall weite, ungeahnte Ausblicke, überall neu aufblühendes Leben, sinnlich-kräftige Lebenslust und Leidenschaft. Es wurde das malerische Jahrhundert vor allen anderen. Aber wie gesagt, es schien fast alles schon dagewesen! Naturgemäß führte dieses Gefühl auf der einen Seite einen ausgesprochenen Eklektizismus herbei, wie er in Italien durch die Carracci, Guido Reni und ihresgleichen vertreten wird; aber auf der anderen Seite zeigte es sich bald, daß doch noch lange nicht alles dagewesen war: ein großartiger Realismus, ein Realismus, der im großen Stil und mit großen Figuren und mit großem Geiste arbeitete, trat neben den mehr idealisierenden Eklektizismus. In Italien finden wir beide Richtungen nebeneinander. In Spanien verstanden Maler ersten Ranges wie Ribera und Velazquez den Realismus mit ausgesprochen malerischem Sinne aus sich selbst heraus zu idealisieren. In den Niederlanden, wo jetzt so viele große Talente auftauchten wie kaum irgendwo anders, trat, dem angeborenen Sinne des Volkes gemäß, der Realismus in den Vordergrund; aber der Trennung des Volkes in die nördlichen, politisch und geistig sich selbst befreienden holländischen, in die

südlichen, in jeder Beziehung den alten Mächten verbliebenen belgischen Provinzen entsprach nun doch auch eine Scheidung ihrer Kunstrichtungen. Die Holländer gingen auch in der Kunst ihre ureigenen Wege; ihren Formenrealismus veredelten sie durch einen selbständigen Farbenidealismus; Frans Hals und Rembrandt, um nur diese beiden Vertreter der Großmalerei zu nennen, sind bahnbrechende und pfadfindende Meister. Kein Volk hat damals so viel Neues, Selbständiges, Eigenartiges geschaffen wie die Holländer. Etwas anderes, wie gesagt, gestaltete sich das Verhältnis in der südniederländischen, der flämischen Kunst.

Als der Hauptvertreter der neuen Ära der flämischen Großmalerei trat Rubens in die Schranken. Als Sohn seines Volkes auch im Gegensatz zu den Holländern zeigt Rubens sich nun zunächst darin, daß er, wie sein Volk überhaupt, nicht mit den alten Überlieferungen brach, so auch seinerseits sich nicht von dem alten künstlerischen Herkommen vollständig lossagte. Für Rembrandt wäre eine italienische Reise ein Unding gewesen; Rubens dagegen sehnte sich nach Italien und wurde selbst halb zum Italiener und kopierte jahrelang die Werke der berühmtesten italienischen Meister. Insofern ist Rubens eher ein Vertreter der eklektischen Richtung seines Zeitalters; man könnte sagen, sein Eklektizismus sei sogar so weit gegangen, daß er neben dem Idealismus der großen Italiener auch seinem angeborenen niederländischen Realismus in vollstem Maße gerecht werden wollte; und eben deshalb mußte er sich unter den Italienern zunächst die Venezianer zum Vorbilde wählen, die einen gewissen Realismus in der Beherrschung der Formen mit glühendem Farbenidealismus zu verschmelzen suchten. Venezianische Einflüsse lassen sich in vielen seiner Bilder nachweisen, der Einfluß der großartigen Gruppierungsweise des Paolo Veronese fast in allen seinen großen figurenreichen Kompositionen; aber er war doch so sehr Eklektiker, daß er selbst die römische Schule nicht ganz verschmähte. Sein großes Jüngstes Gericht ist einfach undenkbar ohne das Michelangelos, und die linienschöne Komposition seiner großen Kreuzesabnahme knüpft an Daniele da Volterra an. Darin ist Rubens Südniederländer im Gegensatz zu den Nordniederländern, daß er, wie in der Religion und Politik, so auch in der Kunst das Band mit den alten Mächten nicht zerreißt.

Aber, meine Herren, und das ist für mich der eigentliche Schwerpunkt von Rubens' Bedeutung: während alle übrigen Eklektiker, die jemals gelebt haben, aus Mangel an eigener Originalität zu dem Versuche getrieben wurden, die Vorzüge aller übrigen Meister zu verschmelzen, und es damit, so laut die Mitwelt ihnen zujubelte, vor der Nachwelt, wie Rafael Mengs und selbst die Carracci, doch nicht viel über einen Achtungserfolg hinaus zu bringen, ist Rubens der einzige von allen Eklektikern, dem es, weil er den großen Meistern, die er studierte, selbst ebenbürtig war, gelungen ist, aus allen diesen Studien auf dem Boden seines nie verleugneten niederländischen Realismus ein wirklich großartiges und eigenartiges Ganzes von neuer und selbständiger Bedeutung zu schaffen. Wir dürfen ihn daher auch nicht eigentlich zu den Eklektikern rechnen. Er hatte eben genug Eigenes hinzuzugeben, um alle jene fremden Elemente zu zwingen, sich diesem, seinem ureigenen Eigentum anzupassen und einzufügen, und er hatte Einsicht genug, diejenigen fremden Elemente, die seiner Eigenart sich am leichtesten fügen konnten, vor den übrigen zu bevorzugen. In seiner Gesamterscheinung ist Rubens mit allen diesen seinen Eigenschaften noch mehr ein Sohn seiner Zeit als ein Sohn seines Volkes zu nennen. Er steht von Anfang an in höherem Grade denn Rembrandt als eine internationale Größe da.

Durch und durch ein Sohn seiner Z e i t ist Rubens, sage ich: daher seine Vorliebe für bewegte resolute Handlung, die er mit seinem Zeitgenossen Shakespeare teilt. Die Augenblicke höchster Bewegung und plötzlichster Handlung hat kein Künstler so geschickt festzuhalten gewußt wie er. Als Sohn seiner Zeit auch zeigt er sich in

seiner etwas weltlichen Auffassung des Heiligen, die ihn in Verbindung mit einer hier und da an die Phrase streifenden rhetorischen Kraft seiner Darstellung, als einen Zögling der damaligen Jesuiten zeigt. Wie man in der Baugeschichte jener Zeit von einem Jesuitenstil redet, und Rubens selbst hat ja eine Jesuitenkirche ausgemalt, so könnte man (es sei das ohne jeden Nebengedanken gesagt) einer Reihe von Rubensschen Bildern gegenüber versucht sein, auch einen Jesuitenstil in der Malerei festzustellen.[1]) Seiner Zeit entspricht auch seine Vorliebe fürs klassische Altertum und dessen Mythologie und seine Verschmelzung von heiliger und profaner Geschichte mit Allegorien und mythologischen Verkörperungen. Er hat in der Beziehung ganz im Sinne seiner Zeit manchmal Dinge geleistet, die man versucht wäre, Schöpfungen höchster Naivität zu nennen, wenn sie nicht eigentlich das Gegenteil davon wären. Seiner Zeit entspricht auch seine Neigung, eine großartige Pracht der architektonischen Zutaten zu entfalten und, meist angelehnt an Hallen und Treppen und Balustraden, aber doch unter freiem Himmel, ein großartiges Gedränge von Figuren zu schildern, die in klarer Verschlingung das ganze Bild füllen.

Rubens ist gerade als treuer Sohn seiner Zeit kein Künstler, an dem man gar nichts anders wünschen möchte. Aber seine Schwächen sind zugleich die Quellen seiner Stärke, wenn man überhaupt von Schwächen reden kann, wo die angeblichen Fehler eigentlich nur aus einer Überfülle sprudelnder Gesundheit entsprangen. Und wozu überhaupt von Fehlern reden bei einem Stil, der so aus einem Guß ist, daß seine sämtlichen Eigenschaften miteinander stehen und fallen? Rubens' Größe liegt gerade darin, daß er alles, was in seiner Zeit und doch auch, was in seinem Volke lag, innerlich und äußerlich zu einem machtvollen neuen Ganzen zu verschmelzen verstand, in dem alles Wucht, Bewegung, Formen- und Farbenpracht und wunderbare Leuchtkraft ist.

Sie alle, meine Herren, kennen und lieben den Meister. Sie kennen diese großartigen figurenreichen Kompositionen, die er mit genialer Leichtigkeit entwarf. Sie kennen diese mächtigen Gestalten und das üppige weiße Fleisch seiner Frauen, deren Übergesundheit man auch eher auf Rechnung seines persönlichen Geschmacks als einer flämischen Eigentümlichkeit setzen muß: woher sonst die schlanken, feinen Frauengestalten der älteren flämischen Realisten, eines Roger van der Weyden und Memling? Sie kennen diese blühende Fleischfarbe, derentwegen man gesagt hat, Rubens scheine seine Farben mit Blut zu mischen. Sie kennen diese berauschende, von hellem Lichtglanz umflossene Farbenpracht seiner Gewänder, derentwegen man des Meisters Gemälde rauschende Farbensymphonien genannt hat. Sie wissen, daß ihm die großartigste, fast skizzenhafte Breite so gut zur Verfügung stand wie die liebevollste und sorgsamste Durchführung. Gerade in dieser Beziehung lassen sich freilich bedeutende Stilwandlungen nachweisen, die seine Entwicklungsgeschichte begleiten. Vergleichen Sie im Geiste zum Beispiel nur den frühen heiligen Hieronymus mit der späten Bathseba der Dresdener Galerie. Von strammer Zeichnung bei voller, warmer, in starken Lokaltönen schwelgender Färbung hat er sich, wie das in der malerischen Entwicklung seiner Zeit lag, zu immer freierer, breiterer, leichterer Malweise, zu einer immer einheitlicheren, weicher zusammengesetzten, duftigeren Farbengebung hindurchgearbeitet. Übrigens sucht er zu allen Zeiten die Art der Ausführung auch dem Zweck des Gemäldes anzupassen. Wo es aus weiter Ferne als Ganzes wirken sollte, legte er alles Gewicht auf die dekorative Wirkung und hütete

[1]) Daß man heutzutage den Jesuitenstil nur als kaum ausscheidbaren Bestandteil des ganzen Barockstils ansieht, ändert nichts an dem Gesagten, das dadurch bestätigt wird, daß Rubens neuerdings mit Nachdruck als der Hauptvertreter des Barocks in der Malerei bezeichnet zu werden pflegt.

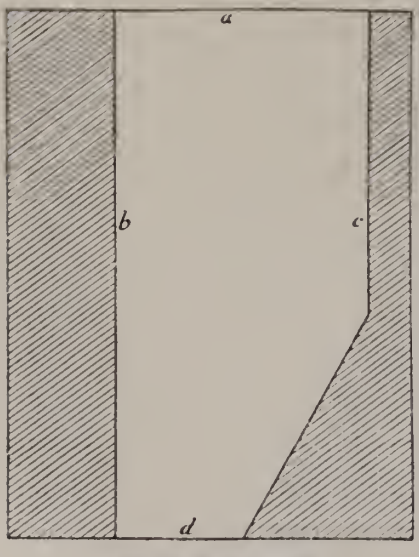
sich, seine Kraft an Einzelausführungen zu vergeuden, die nicht zur Geltung kommen konnten. Dessen muß man sich bei der Beurteilung vieler seiner Bilder, die aus hohen Stellen geräumiger Kirchen in Galeriesäle verpflanzt sind, bewußt bleiben. Wo es aber galt, ein Kabinettstück zu liefern, konnte keiner innerhalb aller seiner Stilwandlungen geistvoller in der Einzelbehandlung, seelenvoller im Ausdruck sein als er.

Man hat Rubens den Shakespeare unter den Malern, man hat ihn den Beethoven unter den Malern genannt. Schließlich war er doch eben stets er selbst, stets Maler vom Wirbel bis zur Zehe, stets der einzige große Rubens. Daß er für uns heute noch so lebendig ist, wie er seinerzeit war, das beweisen wir, indem wir ihn heute feiern; und diese Feier möge uns zugleich eine Bürgschaft sein, daß er auch noch nach Jahrhunderten und Jahrtausenden als der Meister gepriesen werden wird, dessen Kraft und Gesundheit, dessen Schwung und Feuer schwächere Naturen mit fortreißen, stärken und ermutigen, alle begeistern und entzücken müssen.

III. Rubens' Alte mit dem Kohlenbecken in der Dresdener Galerie*)

Eine glückliche Entdeckung des unermüdlichen und erfolgreichen belgischen Rubensforschers Max Rooses und eine im Anschluß an diese von mir vorgenommene erneute Untersuchung der Alten mit dem Kohlenbecken von Rubens in der Dresdener Galerie werfen ein neues Licht nicht nur auf dieses Bild, sondern auch auf einige andere Gemälde.

Bekanntlich besitzt das Brüsseler Museum ein großes, auf Holz gemaltes Bild aus Rubens' früherer Zeit, das Venus in der Schmiede Vulkans darstellt. Nicht minder bekannt ist es, daß das Haager Museum eine auf Leinwand gemalte veränderte Kopie dieses Bildes bewahrt. An der linken Seite dieser Kopie ist der das Feuer anblasende Vulkan, wie man annahm, ersetzt worden durch eine alte Frau, die ein Kohlenbecken hält, durch einen Knaben, der mit vollen Backen in die Glut bläst, und durch einen Jüngling, der Holz herbeischleppt. Das Haager Bild stellt dementsprechend nicht Venus in der Schmiede Vulkans, sondern Venus, in einer Grotte Schutz suchend dar. Daß diese „veränderte" Kopie nicht von der Hand des Jakob Jordaens, dem der Katalog sie zuschreibt, sondern von einem wirklichen Schüler des Rubens herrührt, ist augenscheinlich. Ausgesprochen habe ich es in meinem großen Katalog der Dresdener Galerie, 1887, S. 313. Der Haager Katalog berichtet, die gleiche Darstellung, angeblich das Original, befinde sich bei Herrn Ruppertshoven von Boll zu Teplitz bei Warasdin in Kroatien, zieht die Originalität dieses Bildes aber in Frage. Da unsere Untersuchung ergeben wird, welche Bewandtnis es mit dem wirklichen Original der Haager Komposition hat, so brauchen wir das uns unbekannte Bild in Kroatien nicht weiter zu berücksichtigen.[1])



Maße des ganzen Bildes:
Höhe 1,16 m; Breite 0,92 m.
Maße des echten Kerns:
a = 0,60 m; b = 1,16 m; c = 0,66 m;
d = 0,26 m.

Um so wichtiger für die Frage ist das erwähnte Dresdener Bild, das, von Rubens eigener Hand gemalt, die Gruppe der linken Seite der Haager Kopie zeigt.

Die Entdeckung des Zusammenhangs, in dem die Bilder des Brüsseler Museums, des Haager Museums und der Dresdener Galerie zueinander stehen, wurde durch

*) Dieser Artikel ist der Kunstchronik XXIV (1888—1889), Sp. 353—355 entnommen.

[1]) Ich sah dieses Exemplar, das ich für eine gute Werkstattwiederholung des Bildes in seiner ursprünglichen Gestalt hielt, bald darauf in Hamburg, wo es zum Verkaufe stand. Zurzeit soll es Herrn Otto Caesar in Köln a. Rh. gehören.

Max Rooses' Beobachtung veranlaßt, daß der Vulkan des Brüsseler Bildes nicht von Rubens' Hand gemalt, sondern von einem späteren Nachfolger des Meisters hineingefliekt sei. Bei näherer Untersuchung fand Rooses, daß in der Tat an der Stelle des Vulkans das ursprüngliche Stück des Bildes herausgesägt und durch ein anderes ersetzt worden sei. Was war aus dem ursprünglichen Stück geworden? Rooses dachte sofort an das Dresdener Bild, und wirklich ergab die genaue Untersuchung des letzteren, daß es nur durch Anfliekung an drei Seiten in seine jetzige Gestalt gebracht worden ist und daß sein echtes Kernstück dieselbe Gestalt und dieselben Maße wie der Brüsseler Ausschnitt zeigt. Die vorstehende Figur veranschaulicht das Fliekwerk; der weiß gelassene mittlere Teil entspricht dem Ausschnitt in Brüssel und stellt das echte Stück des Dresdener Bildes dar. Die schraffierten Teile sind angesetzt. Sie sind auch absichtlich dunkel und undeutlich bemalt. Von der figürlichen Darstellung ragen nur ein Stück des Hinterkopfes und des Nackens des Jünglings zur Linken, rechts ein Stück des linken Armes der alten Frau und unten ein Stück des Zeigefingers des jungen Mannes in die angeflickten Randstücke hinüber, und diese zeigen in ihrer schwächeren, verblaseneren Malweise auch den entschiedensten Gegensatz zu der Kraft und Frische der eigenen Hand Rubens', die das Hauptstück so unverkennbar auszeichnen.

Der Sachverhalt ist also vollkommen aufgeklärt. Das Dresdener Bild ist aus dem Brüsseler Bilde wahrscheinlich um 1700 herausgesägt, beide sind darauf von nicht ganz ungeschickter Hand zurechtgeflickt worden. Das Haager Bild aber ist eine Kopie nach dem aus den beiden anderen bestehenden Original in seiner ursprünglichen Gestalt. Wo sich dieses damals befunden hat, wird sich hoffentlich noch feststellen lassen. Das Brüsseler Bild wurde 1857 auf der Versteigerung von Patureau in Paris erworben; das Dresdener Bild kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den Besitz des sächsischen Königshauses.

IV. Anton van Dycks frühe Apostelfolge*)

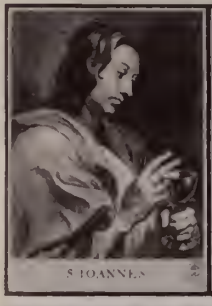
Daß man die künstlerische Entwicklung der Frühzeit Anton van Dycks bis zu seiner Abreise von Antwerpen nach England und nach Italien in keiner Galerie besser verfolgen kann, als in der Dresdener, ergibt sich zwar aus den Ausführungen der Galeriekataloge von 1887, 1892, 1896 usw., ist aber, wahrscheinlich weil es noch niemals im Zusammenhange ausgeführt worden ist, noch nicht recht ins Bewußtsein der Kunstgeschichte übergegangen. Im Zusammenhang will jedoch auch ich die Jugendbilder van Dycks in der Dresdener Galerie heute nicht behandeln, sondern mich darauf beschränken, die frühe Apostelfolge des Meisters zu besprechen, von der sich fünf Bilder (1018—1021 A) in unserer Sammlung befinden (siehe das Titelbild und die nebenstehenden Tafeln). Gerade in Bezug auf diese Folge ist einiges zu berichtigen, manches hinzuzufügen.

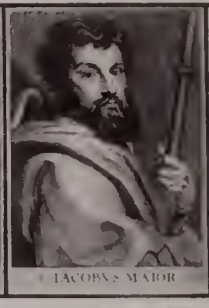
Früher als die Bilder der Apostelfolge van Dycks sind die Stiche nach ihnen von der Hand Cornelis Caukerckens, der um 1660 blühte, in die Kunstliteratur übergegangen; aber auch sie wurden, soviel ich sehe, erst in Ch. Le Blancs Manuel de l'amateur d'Estampes (I, S. 615, Paris 1856) erwähnt. Bei der Wichtigkeit dieser Stiche für die ganze Frage geben wir sie nachstehend nach den Originalen des Dresdener Kupferstichkabinetts wieder. Man sieht, es handelt sich um die Halbfiguren des Heilands und nicht nur um 12, sondern um 13 der Apostel, die durch ihre gewöhnlichen Attribute gekennzeichnet sind. Wie immer in solchen Folgen fehlt natürlich Judas, an dessen Stelle Matthias oder Paulus, aber bei Festhaltung der Zwölfzahl schon in der altchristlichen Kunst in der Regel Paulus anstatt Matthias tritt. In der van Dyckschen Folge, die Caukercken gestochen hat, sind eben beide mit dargestellt. Man ahnt auch schon nach den Stichen, daß die dreizehn Apostelköpfe großartig aufgefaßt und von mächtigem bildnisartigen Eigenleben erfüllt sind.

Urkundliches über van Dycks Christus mit den Aposteln veröffentlichte zuerst L. Galesloot 1868 in den Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique. Die Urkunden betreffen einen Prozeß, der 1660—1662 vor dem Schöffengericht von Antwerpen über die Echtheit einer van Dyck zugeschriebenen Bilderfolge, die Christus und zwölf Apostel darstellte, geführt wurde. In die kunstgeschichtliche Literatur wurden diese Bilder auf Grundlage jener Prozeßakten von Max Rooses und von Jos. van den Branden durch ihre beiden Geschichten der Antwerpischen Malerschule eingeführt, von denen die von Rooses 1879, die von Branden 1883 erschien. Daß Bilder dieser Apostelfolge erhalten seien, wußten die beiden ausgezeichneten flämischen Gelehrten damals noch nicht, daß sie von Caukercken gestochen worden sind, erwähnen sie wenigstens nicht; und die Auszüge aus den Prozeßakten, die sie veröffentlichen, erschöpfen unser Interesse an diesen nicht. Sehen wir also zunächst diese Prozeßakten etwas genauer an.

Kein geringerer als Jan Brueghel d. J. (1601—1678), der in seinen Zeugenaussagen hervorhob, mit van Dyck, der beinahe gleichaltrig mit ihm sei, aufgewachsen zu sein, hatte 1660 dem kunstsinnigen Kanonikus Frans Hillewerve in Antwerpen den Vorschlag gemacht, die dreizehn Gemälde des Heilands und der zwölf Apostel zu kaufen, die sich damals im Besitze eines Herrn Pieter Meulewels in derselben Stadt

*) Dieser Aufsatz erschien zuerst 1905 in dem ersten und leider einzigen Bande des Dresdener Jahrbuchs, S. 25. Hinzugefügt sind nur einige Zusätze in Bezug auf die Bilder in Althorp nach den von Emil Schaeffer in den Klassikern der Kunst veröffentlichten Photographien.





Stiche von Cornelis Caukercken
nach der frühen Apostelfolge von Anton van Dyck
Nach den Originalen im Dresdener Kupferstich-Kabinett

Die Apostel Petrus, Paulus, Bartholomäus und Matthias
von Anton van Dyck
Vier Ölgemälde in der Dresdener Galerie

befanden. Der Kanonikus hatte die Bilder auf den Rat Brueghels für 1900 Gulden gekauft. Als er sie aber bei sich hängen hatte, kamen seine Freunde, die Maler der Stadt, und machten sie ihm schlecht. Die Bilder seien keine Originale, sagten sie, sondern Kopien. Sie verleideten sie dem Kanonikus in solchem Maße, daß dieser sich entschloß, auf Aufhebung des Kaufvertrages zu klagen. Es kam zum Prozeß. In dem Jahre vom 5. September 1660 bis zum 7. September 1661 fanden nicht weniger als 40 Sitzungen in dieser Sache statt. Alle namhaften Maler Antwerpens mußten teils als Zeugen, teils als Sachverständige, teils vor einem Notar, teils vor den Schöffen unter ihrem Eid ihre Ansicht aussprechen. Der Prozeß wurde, um es gleich zu sagen, am 8. November 1661 zugunsten des Klägers entschieden. Der Christus und die zwölf Apostel, die Meulewels verkauft hatte, wurden für nicht eigenhändig erklärt. Am 20. Dezember desselben Jahres legte Meulewels Berufung gegen dieses Urteil ein. Wie die zweite Instanz entschieden, hat leider nicht ermittelt werden können. Theodor von Lerius aber fügte der Veröffentlichung Galesloots das interessante Gutachten hinzu, daß über 200 Jahre später, 1868, die höhere Instanz die Klage des Kanonikus Hillewerve wohl abgewiesen haben würde, da aus den Zeugenaussagen doch ersichtlich sei, daß van Dyck selbst diese Folge verkauft, auch selbst die letzte Hand an die Wiederholungen von Schülerhänden gelegt habe.

Am meisten interessieren uns die Zeugenaussagen selbst; für den Beklagten Meulewels war natürlich in erster Linie Brueghel d. J. geladen worden, der ihm den Käufer zugeführt hatte und sich daher auch durch die öffentliche Meinung, die Bilder seien unecht, gekränkt fühlen mußte. Brueghel sagte aus, er habe van Dyck, der damals im Hause zum „Dom von Köln" gewohnt habe, in seiner Jugend, noch ehe sie zusammen in Italien gewesen seien, selbst an der Apostelfolge malen sehen; zu einem der Apostel habe sein Oheim, der Kupferstecher Pieter de Jode (d. Ä.), Modell gestanden, und auf seine Frage, was das geben solle, habe van Dyck geantwortet: „Ick sal der wel eenen frayen apostel aff maecken." Er, der Zeuge, sei, nachdem er jetzt die fraglichen Apostelbilder gesehen, der Ansicht, daß sie, mit Ausnahme einiger Stücke, von van Dyck gemalt seien. Darauf, daß drei der Bilder minderwertig seien, habe er aber bei den Verkaufsverhandlungen den Kläger sowohl wie den Beklagten ausdrücklich aufmerksam gemacht. Der Beklagte habe eben deshalb den Heiland in den Kauf gegeben. Dem Kläger habe er geraten, die drei schlechten Bilder durch Th. van Thulden oder den Langen Jan (Jan van Boekhorst) übermalen zu lassen. Übrigens hätten Rubens und van Dyck den Gegenstand so oft gemalt, daß alle diese Werke schwer voneinander zu unterscheiden seien. Von den übrigen Zeugen, die von Meulewels geladen worden waren, bestätigte der junge Jan Peter Brueghel, der beim Verkauf zugegen gewesen war, die tatsächlichen Angaben seines Vaters. Justus van Egmont, der von beiden Seiten geladen war, sagte, zugunsten Meulewels befragt, es sei leicht, Bilder, die van Dyck selbst gemalt habe, von Kopien nach seinen Bildern und von solchen, die er selbst retuschiert habe, zu unterscheiden. Wenn alle diese fraglichen Bilder gleich gut wären, würden sie die 1900 Gulden wert sein. Abraham Janssens dagegen war der Ansicht, daß sie, wenn sie alle so gut wären wie die besten von ihnen, das Zehnfache wert sein würden. Einige andere von dem Verkäufer veranlaßte Zeugenaussagen können wir übergehen. Am wichtigsten waren auf dieser Seite die Aussagen des alten Kappenfabrikanten Verhaghen und seiner Gattin. Verhaghen hatte schon am 5. September 1660 vor dem Notar ausgesagt, daß er vor 44 oder 45 Jahren — das wäre also spätestens 1616 gewesen — die zwölf Apostel und den Erlöser bei van Dyck selbst bestellt habe, daß er den Meister selbst an ihnen habe malen sehen, daß van Dyck selbst sie ihm abgeliefert, sie ihm gepriesen und ihre Eigenhändigkeit bezeugt habe. Auch seien während der langen Zeit, die die Bilder in seinem Hause gewesen waren, die größten Meister, wie Rubens, Seghers, David Ryckaert u. a., eigens zu ihm gekommen, um die Bilder

bei ihm anzusehen, und niemals habe jemand an ihrer Eigenhändigkeit gezweifelt. Es sei ihm auch bekannt, daß diese Bilder in den Besitz des Beklagten gekommen und von diesem an den Herrn „canoninck" Hillewerve verkauft worden seien. Diese Aussage wiederholte Verhaghen im wesentlichen ebenso am 29. April 1661 vor dem Schöffengericht, fügte aber hinzu, daß er van Dyck seinerzeit schon darauf aufmerksam gemacht habe, daß einige der Bilder besser seien als die anderen, worauf der Maler geantwortet habe, daß eben in allen Dingen nicht eins wie das andere sei. Auch bezeugt Verhaghen jetzt, daß Schüler van Dycks ihn um die Erlaubnis gebeten hätten, die Bilder zu kopieren, und daß er die Folge seinerseits vor einem Jahre an Cornelis Nuldens verkauft habe. Alles dieses bestätigte seine Ehefrau Leonora, geb. Mennens, die noch hinzufügte, tatsächlich habe ein Geselle van Dycks in ihrem Hause zwei oder drei der Bilder kopiert, und Cornelis Nuldens habe die Bilder vor etwa einem Jahr durch einen Arbeiter aus ihrem Hause abholen lassen.

Wesentlich anders lauteten die Aussagen der von dem Kanonikus Hillewerve geladenen Zeugen. Zunächst sagte ein Schüler van Dycks, Herman Servaes, daß alle die in Frage stehenden Bilder, die er sich zweimal daraufhin angesehen habe, nicht von van Dyck gemalt seien. Er selbst habe, als van Dyck die Originale gemalt habe, in der Werkstatt des Meisters gearbeitet, er selbst habe einige der Originale kopiert und andere von anderen kopieren sehen, aber auch gesehen, daß van Dyck einige dieser Kopien retuschiert habe. Die in Frage stehenden Bilder aber seien nicht die Originale; es scheine ihm sogar eine der von ihm selbst gemachten und von van Dyck retuschierten Kopien darunter zu sein. Ebenso sagte Justus van Egmont auf dieser Seite jetzt aus: Die meisten der Bilder seien Kopien, die van Dyck retuschiert habe; einige möchten vielleicht von van Dyck selbst gemalt sein. Er selbst aber habe verschiedene der van Dyckschen Originale kopiert; und in der fraglichen Folge schienen ihm zwei zu sein, die er, der Zeuge, kopiert habe. Übereinstimmend sagten darauf die im November und Dezember 1660 nacheinander geladenen, mit Ausnahme Mussons der Kunstgeschichte wohlbekannten Kunstmaler (als „Constschilder" wird jeder von ihnen schon in den genannten Prozeßakten bezeichnet) H. Sporckmans, Jan Bockhorst, M. Musson, David Ryckaert (III.), Jakob Jordaens und Abr. van Diepenbeeck aus, daß die angezweifelten Bilder in der Tat keine Originale von van Dyck, sondern Kopien seien, von denen der Meister die einen stark, die anderen wenig übergangen habe. Diepenbeeck bezeichnete sogar einige Stellen, die keine Spur von eigenhändiger Retuschierung zeigten. In ähnlichem Sinne äußerte sich, später befragt, Gonzales Coques. Um ganz sicher zu gehen, erbat der Kanonikus und Lizentiat beider Rechte Hillewerve sich auch noch ein Gutachten des Vorstandes der Antwerpener St.-Lukas-Gilde. Auch dieses Gutachten, das vom 6. November 1660 datiert ist und die Unterschriften von Peter Verbrugghen, Peter Thys, Hub. Sporckmans und Peter Thomas trägt, liegt bei den Prozeßakten. Von besonderer Wichtigkeit sind dann aber noch die Sonderaussagen des Abr. Snellinck (vom 29. Oktober 1660) und die nachträgliche Aussage Jakob Jordaens' vom 11. Juli 1661.

Snellinck sagte, vor etwa 36 (eher mehr als weniger) Jahren (das wäre also um 1624 gewesen) seien die 13 Einzelstücke des Heilands und der zwölf Apostel, Originalbilder des berühmten Malers van Dyck, von einem gewissen Bontemuts angekauft und ins Ausland entführt worden. Kopien nach diesen Bildern aber, die van Dyck retuschiert habe, habe er später noch im Hause des Elias Voet gesehen. Jakob Jordaens, der bekannte Großmeister flämischer Kunst, endlich fühlte sich in seinem Gewissen gedrängt, am 11. Juli 1661 seinen früheren Aussagen hinzuzufügen, daß er die Originalfolge van Dycks ungefähr im Jahre 1622 im Hause des Henricus Vuylenborch gesehen, der sie angekauft hatte, daß er dieselbe Originalfolge aber seit seiner letzten Aussage in Utrecht wiedergesehen habe, wo sie sich noch befinden müsse.

Wenn wir nun bedenken, daß alle diese Aussagen von ehrenwerten Antwerpener Bürgern, bekannten Malern und Fachleuten herrührten, die alle unter ihrem Eide aussagten, so müssen wir ihren Angaben, soweit sie sich miteinander vereinigen lassen — hier und da läßt das Gedächtnis bekanntlich auch die glaubwürdigsten Zeugen im Stich — ohne weiteres Glauben schenken; und sie lassen sich in der Tat recht gut alle miteinander vereinigen. Van Dyck hatte zuerst die Einzelhalbfiguren des Heilands und der Apostel 1615 oder 1616 eigenhändig gemalt. Diese Folge sah Jordaens um 1622 bei H. Vuylenborch, Snellinck 1624 bei einem Ausländer namens Bontemuts, der sie mitnahm. Tatsächlich im Ausland, in Utrecht, aber sah Jakob Jordaens diese eigenhändige Folge im Frühling 1661 wieder. Eine zweite Auflage dieser Apostelfolge ließ van Dyck, nachdem er Bestellung darauf von dem Kappenfabrikanten Verhaghen erhalten hatte, von seinen Schülern herstellen, überging diese Bilder jedoch eigenhändig, die einen stark, die andern wenig, an einigen Stellen sogar gar nicht. Daß er diese Folge, die Verhaghen 1660 an Nuldens, Nuldens an Meulewels, Meulewels an Hillewerve verkaufte, dem ehrsamen Kappenmacher als eigenhändige Arbeiten überlassen, darf uns bei der damaligen Malerpraxis, die ja hier und da noch heute befolgt wird, durchaus nicht wundern. Fragt es sich doch auch, ob der Käufer, als van Dyck ihn auf eigenhändige Stellen in den Bildern hingewiesen, dies nicht in unbewußter Selbsttäuschung auf die ganzen Bilder bezogen habe. Jedenfalls haben die besten Bilder dieser zweiten Folge van Dyck so nahe gestanden, daß auch Justus von Egmont, der selbst zwei der Kopien angefertigt hatte, die Möglichkeit zugab, das eine oder das andere von ihnen könne von van Dyck selbst gemalt sein; und daß Rubens und andere Meister gerade diese zweite Folge im Hause Verhaghens besichtigt und dem Eigentümer Angenehmes über sie gesagt hatten, können wir dem damaligen Besitzer unter diesen Umständen auch glauben. Andere von van Dyck eigenhändig übergangene Wiederholungen müssen es dann gewesen sein, die Snellinck bei Elias Voet gesehen; und nach der Aussage Verhaghens und seiner Gattin, daß auch ihre Folge ganz oder teilweise von Gesellen van Dycks kopiert worden sei, dürfte es uns auch nicht wundern, wenn wir auf Kopien von ihnen stießen, an denen van Dyck gar nichts selbst gemacht hätte. Brueghels Aussage, daß van Dyck Bilder dieses Gegenstandes so oft wiederholt habe, daß sie schwer auseinanderzuhalten seien, wird aber doch wohl durch die Aussagen des M. Musson und des Corn de Baellieu vom April 1660 in ihre Grenzen zurückgeführt. Beide sagten aus, daß van Dyck ihres Wissens denselben Gegenstand niemals eigenhändig wiederholt, wohl aber Wiederholungen selbst übermalt habe („overschildert" sagte Musson, „geretoucheert" sagte Baellieu); und Baellieu fügte noch hinzu, daß er derartige von van Dyck übermalte Wiederholungen von Bildern seiner Hand gesehen habe, die ihm ebensogut zu sein schienen wie die Originale.

Fragen wir nun zuerst weiter, nach welcher dieser Folgen wohl die Caukercken-schen Stiche angefertigt seien, so liegt die Antwort ziemlich nahe. Van Dycks Originalfolge war schon 1624 ins Ausland gegangen; Caukercken war erst um 1625 geboren; die von van Dyck übergangenen Wiederholungen bei Verhaghen waren in Antwerpen so bekannt, daß selbst Rubens sie bewunderte. Zwischen 1650 und 1660 werden die Stiche entstanden sein. Zweifel an der Originalität der Verhaghenschen Folge entstanden erst nach ihrem Verkauf. Wo die Originale sich befanden, kam erst 1661 heraus. Es ist also fast als sicher anzusehen, daß der Antwerpener Kupferstecher seine Stiche nach der vielgenannten Folge Verhaghens anfertigte. Daß diese nur aus 13 Stücken bestand, nicht aus 14, wie die gestochene Folge, wird freilich in den Prozeßakten wiederholt bezeugt; aber einige andere von van Dyck selbst übermalte Apostelbilder befanden sich nach Snellincks Aussage ja eine Zeitlang im Hause des Elias Voet. Von dorther mag Caukercken sich seinen dreizehnten Apostel den Paulus oder den Matthias, herangeholt haben. Die Aussagen Snellincks sind,

wie auch Galesloot bemerkt, nicht ganz genau wiedergegeben. Versteht man sie — entgegen meiner Auffassung — so, daß sich bei Voet eine Wiederholung der g a n z e n Folge befunden habe, so könnte diese ja auch aus 14 Stücken bestanden und Caukercken könnte gerade sie gestochen haben. Es kommt mir hier nur darauf an, daß die Stiche nicht nach van Dycks ursprünglicher Folge angefertigt sein können.

Sehen wir uns nun aber in den Galerien nach Gemälden um, in denen man die eine oder die andere dieser Folgen ganz oder teilweise wieder entdecken könnte, so treten uns in den g r o ß e n öffentlichen Galerien Europas nur in Dresden die fünf Apostelhalbfiguren entgegen, von denen im Inventar von 1722 eine, die des Matthias (Nr. 1019) als Rubens verzeichnet stand, die übrigen vier aber „Franck" zugeschrieben wurden. In den Katalogen von 1812 bis 1833 waren sie richtig als van Dyck verzeichnet, später wieder als „Francken", in Hübners Katalog nur als „Schule des Rubens". Auf Grund der Caukerckenschen Stiche und der inzwischen erschienenen genannten Bücher von Rooses und Branden wurden sie dann, nachdem verschiedene Kenner schon ohnehin Jugendwerke van Dycks in ihnen erkannt hatten, in meinem Katalog von 1887 dem van Dyck zurückgegeben. Hervorzuheben ist dazu aber sofort, daß nur zwei der Dresdener Apostel, nämlich der Bartholomäus (Nr. 1018) und der Matthias (Nr. 1019), sich genau so wie sie sind (natürlich gegenseitig) in der gestochenen Folge wiederfinden, während ein dritter, der Apostel Simon (Nr. 1020), in der gestochenen Folge durch ein anderes Attribut und eine dementsprechende andere Armhaltung in einen Matthias verwandelt worden ist. Der Petrus und der Paulus der Dresdener Galerie endlich unterscheiden sich durchaus von denen der Stiche.

In meinen Dresdener Katalogen findet sich gleich seit 1887 zu der Besprechung der Bilder der ganz allgemein gehaltene, auf eine Erinnerung an ältere Zeiten zurückgehende Zusatz „andere Bilder dieser Folgen in der Schleißheimer Galerie". Als ich nun jetzt die Untersuchung dieser Bilderreihe wieder aufnahm, fiel mir sofort auf, daß schon Bayersdorfers Schleißheimer Katalog von 1885 keine Gemälde der Art verzeichnet, wogegen die Kataloge der Münchener Pinakothek zu Nr. 842: „Van Dyck, Studienkopf nach links in der Attitüde eines sinnenden Apostels" unter Hinweis auf die bei Rooses erwähnte frühe Apostelfolge bemerken: „Vielleicht Jugendarbeit von van Dyck. — Ein Bild gleicher Art in der Galerie zu Augsburg, drei weitere in der Städtischen Galerie zu Bamberg." Hier hatte die weitere Untersuchung anzuknüpfen. Die Bilder in München und Augsburg (Nr. 473), von denen mir auch gute Photographien zur Hand waren, kannte ich natürlich. Die Bamberger hatte ich nicht im Kopfe, und der Katalog von Hauser verzeichnet sie als solche nicht; aber Herr Geheimrat von Reber, ohne dessen außerordentlich gütige Beihilfe ich nicht weitergekommen wäre, teilte mir mit, es handle sich um die drei Jordaens zugeschriebenen Bilder Nr. 230, Nr. 233 und Nr. 273 der Bamberger Galerie, und Herr Konservator Dr. Hartmann hatte die große Güte, mir in Ermanglung von Photographien Zeichnungen nach diesen drei Bildern anzufertigen. Daß das Münchener und das Augsburger Bild zusammengehören, liegt auf der Hand; ob die drei Bamberger Bilder die gleiche Hand zeigen, läßt sich nach den Zeichnungen nicht erkennen. So viel aber ließ sich sofort feststellen, daß keines dieser fünf Bilder, wenngleich auch sie Studien zu Apostelhalbfiguren sein mögen, dem Motiv nach mit einem der Apostel der gestochenen Folge übereinstimmt, und daß auch keines von ihnen der dargestellten Tracht nach so früh (1616) gemalt sein könnte. Daraus ergab sich, daß keines dieser fünf Bilder, die offenbar nur Studien nach der Natur, noch keine Apostel sind, mit der van Dyckschen frühen Apostelfolge etwas zu tun haben kann. Sie rühren vielleicht überhaupt, ihren früheren Bezeichnungen entsprechend, eher von Jordaens als von van Dyck her. Aber das habe ich hier nicht zu untersuchen. Jedenfalls sind sie aus der Frage nach den frühen van Dyckschen Aposteln auszuschalten.

Wo verbergen sich nun aber jene Bilder der van Dyckschen Folge, die sich nach meiner Angabe im Dresdener Katalog in Schleißheim befinden sollten? Herr Geheimrat von Reber hatte die Güte, mir nicht nur mitzuteilen, daß sie sich in der Tat früher in Schleißheim befunden hätten, dort von Bayersdorfer aber dem Vorrat überwiesen worden und jetzt in der neu eingerichteten Filiale der bayrischen Staatsgalerie zu Burghausen aufgehängt seien, sondern mir auch den amtlichen Katalog (1902) dieser Gemäldegalerie in Burghausen zu schicken und die Bilder dort im diesseitigen Auftrag durch den Photographen Lennard photographieren zu lassen. Aus dem Katalog ergab sich, daß sich in der Tat unter Nr. 88—98 Brustbilder des Heilands und seiner Apostel in Burghausen befinden. Auch bezeichnet es schon der Katalog unter Hinweis auf den in Max Rooses' Geschichte der Antwerpener Malerei (deren treffliche deutsche Übersetzung bekanntlich von Reber selbst herrührt) erwähnten Prozeß als wahrscheinlich, daß dies die Bilder seien, um die der Prozeß geführt worden war. Aus den mit Spannung erwarteten Photographien aber ergab sich, daß die elf Bilder wirklich mit elf Stichen der Caukerckenschen Folge übereinstimmten. Die drei Apostel der Caukerckenschen Folge, die in Burghausen fehlen, sind Andreas, Jakobus major und Jakobus minor. Der im Burghausenschen Katalog Andreas genannte Apostel (Nr. 90) wird in der Unterschrift der Caukerckenschen Stiche als Philippus bezeichnet. Zwei der Apostel, Petrus und Johannes, sind auffallenderweise in den Stichen von derselben Seite wie in den Burghausener Bildern, die übrigen aber gegenseitig dargestellt. Entweder also hat der Stecher in zwei Fällen versucht, die Apostel gegenseitig auf die Kupferplatte zu bringen, dies dann aber als zu lästig aufgegeben, oder zwei der genannten Apostel in Burghausen sind nach den Stichen kopiert und in Öl gesetzt worden.

Daß die Dresdener Folge besser und feiner ist als die Burghausener, geht schon aus dem Vergleich der Photographien hervor, ist aber auch niemals von irgendeiner Seite in Abrede gestellt worden. Gefielen die Burghausener Bilder Bayersdorfer doch so wenig, daß er sie nicht einmal in seine Schleißheimer Galerie aufnahm. Könnten wir also annehmen, daß die fünf Dresdener Bilder der Originalfolge van Dycks angehörten, die sich 1661 in Utrecht befanden, die Burghausener Bilder aber in der Tat den größten Teil der Folge bildeten, um die der Prozeß geführt worden ist, so wäre, bis auf unser Bedauern, daß keine der Folgen vollständig erhalten ist, alles in bester Ordnung. Daß von den fünf Dresdener Bildern nur zwei genau, eines zur Hälfte, die anderen beiden gar nicht mit dem Stiche übereinstimmen, beweist gerade nichts gegen, sondern einiges für ihre Eigenhändigkeit, wenn die Caukerckenschen Stiche, wie ich dargetan zu haben glaube, nicht nach den van Dyckschen Originalen, sondern nach der Folge, um die der Prozeß geführt worden ist, gestochen sind; denn daß die beiden Folgen in allen Einzelgestalten einander genau entsprochen hätten, wird nirgends gesagt, und es ist wahrscheinlich genug, daß van Dyck in der zweiten Folge, die ja doch unter seiner Aufsicht gemacht und von ihm retuschiert worden ist, einige der Apostel veränderte. Die Eigenhändigkeit der Dresdener Bilder ist denn auch, seit sie von namhaften Kennern behauptet worden ist, meines Wissens nicht wieder geleugnet worden. Max Rooses bezweifelte sie auch vor einigen Monaten, als ich ihm unseren Bartholomäus zu dem Zwecke herunterholte, durchaus nicht. Die Bilder sind kräftig und breit mit flottem und doch die Einzelhaare der Bärte und Schöpfe herausholendem Pinsel in braunem Tone gemalt. Rubenssehen Einfluß zeigen sie sicher, aber in mehr mittelbarer als unmittelbarer Art. Jugendkeck genug sind sie hingesetzt. Daß van Dyck, nachdem er seine Lehrzeit bei van Balen beendet hatte, schon unter Rubenssehen Einfluß geraten war, noch ehe er (um 1618) in die Rubenssche Werkstatt eintrat, ist allgemein anerkannt. Gerade seiner selbständigen Zeit vor seinem Eintritt bei Rubens aber sollen diese Apostel ja auch nach den Schriftquellen angehören. Daß der Paulus (Nr. 1021 A) von anderer,

geringerer Hand sei als die übrigen vier, wie ich in der ersten Auflage des Dresdener Katalogs meinte, habe ich in den späteren Auflagen nicht aufrechterhalten. Völlig gleichwertig aber sind die fünf Bilder in der Tat nicht; am sorgfältigsten durchgeführt sind der Bartholomäus (Nr. 1018) und der Simon (Nr. 1020).

Sollten aber die elf Burghausener Bilder wirklich jene von van Dyck selbst retuschierte Folge sein können, die in Antwerpen lange als eigenhändig galt und deren teilweise Eigenhändigkeit auch zur Zeit des Prozesses von einigen Kennern aufrechterhalten wurde? Ich habe zu dieser Frage, die freilich schon die Photographien lebhaft zu verneinen scheinen, nicht Stellung nehmen wollen, ohne die Bilder in Burghausen selbst gesehen zu haben. Ich bin zu dem Zweck nach Burghausen gefahren und habe — zu meinem lebhaften Bedauern, sage ich natürlich — bestätigt gefunden, was die bisherige Einschätzung der Bilder im bayrischen Staatsbesitz erwarten ließ: sie sind allerdings besser, als die Photographien mich vermuten ließen; aber sie sind doch zu gleichmäßig geschickt und leer hingestrichen, um als Gemälde gelten zu können, die unter van Dycks eigener Aufsicht entstanden, von van Dyck selbst retuschiert und als Werke seiner Hand abgeliefert worden wären. Es müssen spätere Kopien von fremder Hand sein; aber es sind gute Kopien, die besonders in den Köpfen ehrlich mit den Feinheiten der Originale ringen, in den Händen und Gewändern aber deutlich die flauere „Mache" des Kopisten verraten.

Zu suchen blieben demnach die übrigen acht oder neun Bilder zu der Dresdener Originalfolge, die ganzen vom Meister selbst übergangenen Folgen und die drei Bilder, die in der Burghausener Kopienreihe fehlen. Daß diese sich in keiner der großen bekannten öffentlichen Sammlungen befinden, darf ich als bekannt voraussetzen. Lionel Cust, der sich von den neueren van Dyck-Schriftstellern am weitesten in die Frage eingelassen hat, nennt außer der Schleißheimer Folge, die auch er noch in Schleißheim selbst vermutet, Bilder beim Earl of Spencer in Althorp und bei Herrn Adolf Thiem in San Remo. Der Thiemsche „Studienkopf" ist, noch ehe die Sammlung von San Remo nach Berlin übergesiedelt war, wie Herr Thiem mir gütigst mitteilt, in den Kunsthandel zurückgekehrt. Ich kann über dieses Bild, das mir von Kennern als schwach bezeichnet wird, heute nichts sagen. Die Althorper Bilder sind 1908 in Emil Schaeffers Van Dyck (in den Klassikern der Kunst) veröffentlicht worden. Es sind ihrer vier, von denen der Bartholomäus, abgesehen von seiner Malweise, mit dem Dresdener und dem Burghausener übereinstimmt, die Apostel Simon und Matthias (der, wie gesagt, in Dresden als Simon erscheint) die der Burghausener Folge und der Caukerckenschen Stiche sind, der Jakobus major aber, der in Dresden und in Burghausen fehlt, das einzige bekannte in Öl gemalte Exemplar des Stiches ist. Daß es wirklich, wie oben vermutungsweise angedeutet worden ist, drei Exemplare der Apostelfolge gegeben hat, könnte somit als feststehend angesehen werden. Auch die Althorper Bilder erscheinen schon nach den Photographien härter und weniger individuell ausgeführt als die Dresdener, aber besser als die Burghausener. Wahrscheinlich gehörten sie also zu der zweiten von van Dyck retuschierten Folge, um die der Prozeß sich drehte, während die Burghausener als die späteren Kopien nach dieser erscheinen.

Die Gründe, die dagegen sprechen, daß die Dresdener Bilder zu der von van Dyck nur übergangenen Folge gehört haben, sind, wie wir gesehen haben, sowohl äußerer wie innerer, d. h. urkundlicher und stilkritischer Art. Die beiden schwächeren Dresdener Bilder, der Paulus und der Petrus, sind vielleicht gerade deshalb in der zweiten, später von Caukercken gestochenen Folge durch andere ersetzt worden, weil van Dyck sie nicht für gleichwertig mit den übrigen hielt. Auf alle Fälle wollen wir uns, wenn wir ihm auch nur teilweise zustimmen können, des Ausspruchs Cornelis de Baellieus erinnern, daß ihm manche der von van Dyck selbst übergangenen Wiederholungen seiner Bilder ebensogut erschienen ist, wie die Originale.

V. Über einige Werke Claude Lorrains*)

Die nachfolgenden Bemerkungen knüpfen erklärlicherweise alle an die neueste, ausführlichste und alles in allem auch beste Monographie über Claude Lorrain an, die Mme. Marc Pattisons, die verdienstvolle Engländerin, 1884 in französischer Sprache unter dem Titel „Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres" zu Paris veröffentlicht hat. Da ich nun nicht zu den Kritikern gehöre, die ein wissenschaftliches Werk besprochen zu haben meinen, wenn sie eine Reihe von Zusätzen und Berichtigungen zu ihm veröffentlichen, so erkläre ich nicht nur ausdrücklich, hier keine eigentliche Besprechung dieses in manchen Beziehungen vorzüglichen Werkes zu beabsichtigen, sondern verwahre mich auch dagegen, mit meinen Bemerkungen, die ich der Claudeforschung schuldig zu sein glaube, das neueste Werk der Verfasserin der „Renaissance en France" als Ganzes herabsetzen zu wollen.

Frau Pattison hat sich in der Tat durch ihr Buch um die Claudeforschung wohl verdient gemacht. Sie hat die Entdeckung des Testamentes Claudes veranlaßt, das manche Rückschlüsse auf das Leben des Meisters gestattete. Sie hat den Franzosen zum ersten Male in ihrer eigenen Sprache zu Gemüte geführt, daß in Bezug auf die Jugendgeschichte Claudes die Aussagen Sandrarts, der in inniger Freundschaft mit dem Meister gelebt hat, den Angaben Baldinuccis, der sich auf Erzählungen des Neffen Claudes stützte, unbedingt vorzuziehen sind. Sie hat zum ersten Male die gewaltige Sammlung der Handzeichnungen des Meisters im British Museum für seine Biographie nutzbar gemacht. Sie hat sich erfolgreich bemüht, Claudes Werke in Bezug auf die Zeit ihrer Entstehung und die Gönner, für die sie gemalt worden sind, zu ordnen und zu besprechen. Sie hat vortreffliche, warme Schilderungen einer großen Anzahl der besten Gemälde des Meisters gegeben und auch seinen Radierungen ein fleißiges und geistvoll eindringendes Kapitel gewidmet.

Schade nur, daß sie es für notwendig gehalten hat, eine Art Catalogue raisonné der Gemälde Claudes hinzuzufügen (S. 225—246). Dieser ist in jeder Hinsicht ungenügend. Daß die Bezeichnung und Datierung bei einigen Gemälden angegeben, bei anderen ganz willkürlich weggelassen ist, obgleich sie zum Beispiel in Bezug auf die Münchener und auf die Petersburger Bilder schon in den Katalogen der Pinakothek und der Eremitage zu finden gewesen wären, ist noch das wenigste. Unglücklicher schon ist es, daß sie Waagens periegetische Schriften auch in Bezug auf solche englische Privatgalerien, die ihr nicht selbst zu sehen vergönnt waren, absichtlich für ihr Verzeichnis beiseite geschoben hat, um nur im Anhang summarisch anzugeben, in welchen Sammlungen sich auch nach Waagen noch Werke Claudes finden sollen. Am unglücklichsten aber ist es, daß sie, umgekehrt, alle angeblichen Bilder Claudes, die Dussieux in seinem Werke „Les artistes français à l'étranger" (Paris 1858) aufzählt, ihrer Liste unbesehen einverleibt hat. Zugleich erklärt sie selbst ausdrücklich, nur solche Bilder in ihr Verzeichnis aufnehmen zu wollen, die sie selbst gesehen habe oder über die sie „Des renseignements dus à des personnes compétentes" besitze. Also Waagen gilt ihr nicht als personne compétente, wohl aber Dussieux. Nun, Waagen hat sicher nicht beansprucht, unfehlbar zu sein. Es wäre eine schöne und gerade für die englische Forschung naheliegende Aufgabe gewesen, die Angaben

*) Dieser Aufsatz ist ein unveränderter Abdruck aus Der Kunstfreund, herausgegeben von Henry Thode, S. 273. Berlin 1885.

Waagens in Bezug auf Claude Lorrain zu prüfen und, wo es nötig war, zu berichtigen. Sicher aber hätte Frau Pattison, wenn sie Waagens Angaben statt derer Dussieux' mit zugrunde gelegt hätte, einige echte Bilder, die ihr nun fehlen, mehr und viele unechte Bilder, die sie anführt, weniger in ihr Verzeichnis bekommen; denn Dussieux hat in seinem fleißigen, besonders durch seine hübsche Einleitung ausgezeichneten Buche nur die Kataloge der ganzen Welt ausgeschrieben, ohne den geringsten Versuch einer kritischen Ausscheidung zu machen; es ist in dieser Beziehung das kritikloseste Buch, das je geschrieben worden ist. Und es bezog sich obendrein nur auf die Kataloge vor 1856! Es darf uns daher nicht wundern, daß in Frau Pattisons Verzeichnis der Claudeschen Werke manche Gemälde sich brüsten, welche die Kataloge der betreffenden Sammlungen selbst schon längst nicht mehr als echt anerkennen. Ich will hierfür nur vier Beispiele anführen: Erstens und zweitens die beiden Bilder im Schlosse zu Ludwigslust. Diese befinden sich jetzt bekanntlich im Museum zu Schwerin, und der Schliesche Katalog ist weit entfernt davon, sie als echt gelten zu lassen; wie denn auch niemand, der sie gesehen hat, sie für echt halten wird. Drittens der Effet de coucher de soleil in der Kopenhagener Galerie. Dieses Bild, das in der Tat zu weich und flau für Claude ist, bezeichnet schon Emil Blochs Katalog, unter Nr. 354 En Sommeraften, als Werk Svanevelts. Viertens das Gemälde Nr. 227 der Augsburger Galerie. Von ihm sagt schon der Marggraffsche Katalog, daß an den Claude Lorrainschen Ursprung nicht zu denken sei. Hier zitiert Frau Pattison sogar den Marggraffschen Katalog, ohne zu berichten, was er sagt; aber warum dann Dussieux zuliebe dieses absolut unechte Bild in Reihe und Glied mit anführen, besonders, wenn man echte Bilder ausläßt, weil Waagen sie beschrieben hat? Ich habe nur diese vier Beispiele hervorgehoben, weil es mich hier viel zu weit führen würde, auf die übrigen, noch recht zahlreichen Bilder des Pattisonschen Verzeichnisses einzugehen, gegen deren Echtheit ich ernste Bedenken hege.

Auch von den echten Bildern, die die Verfasserin ausgelassen hat, will ich, um nicht nur Ansicht gegen Ansicht zu stellen, nicht mehr als vier nennen, da diese vier, was bisher übersehen worden ist, durch das Liber veritatis beglaubigt sind.

1. Die Landschaft mit Merkur, Aglauros und Herse, Liber veritatis Nr. 70. Das Bild wurde, wie Claude selbst auf die Skizze geschrieben hat, 1668 für Mons. Ruspigliosi gemalt. Dieses erwähnt Frau Pattison, zieht auch verdienstvoll eine Zeichnung des British Museum heran. Aber wo dieses seinerzeit von Dom. Barrière radierte Bild sich jetzt befindet, ist sowohl Smith (Catalogue raisonné VIII, S. 229) als Frau Pattison (S. 213 und 214) entgangen. Es ist daher Zeit, darauf aufmerksam zu machen, daß dieses schöne, von prachtvoll klarem Lichte durchzitterte Bild sich ebensogut, wie das berühmte Bild des Venustempels, von dem es bekannt ist (Liber veritatis Nr. 178), immer noch in den Privatzimmern des Palazzo Ruspigliosi zu Rom befindet, für den es gemalt worden ist. Ich habe es dort 1879 selbst gesehen und im Umriß nachgezeichnet.

2. Das Seehafenbild, Liber veritatis Nr. 61. — Smith (S. 221), erwähnt allerdings, daß dieses Bild sich beim Duke of Wellington befinde, scheint aber seine Komposition doch mit der des Bildes im Madrider Museum und im Dulwich College, Liber veritatis Nr. 49, zu verwechseln. Frau Pattison erwähnt daher auch nicht zu der Skizze Liber veritatis Nr. 61, sondern nur zu Liber veritatis Nr. 49, daß eine Wiederholung des Gemäldes sich beim Duke of Wellington befinde. Tatsächlich aber sind die beiden Kompositionen Nr. 49 und 61, wie ein Blick ins Liber veritatis zeigt, wesentlich verschieden voneinander; sämtliche Gebäude zu beiden Seiten des Hafens sind anders gestaltet; und während das Madrider Bild und seine Kopien oder Wiederholungen mit Liber veritatis Nr. 49 übereinstimmen, stimmt von den Bildern, die ich kenne, nur das beim Herzog von Wellington mit der Skizze Liber veritatis Nr. 61 überein. Waagen, der sich allerdings niemals aufs Liber veritatis

bezieht (Treasures of Art II, S. 277), sagt von diesem Bilde: „...has all the charm of the master, and is of his best period." — Dieses möchte ich nicht unterschreiben; aber ein gutes kleines Bild des Meisters ist es.

3. Idyllische Landschaft mit der Brücke im Vordergrund und dem Rundtempel im Hintergrunde, Liber veritatis Nr. 62. Das Bild nach dieser Skizze erwähnen weder Smith noch Waagen noch Frau Pattison; doch aber befindet es sich als Gegenstück zu dem vorigen, wie dieses, im Apsley House beim Duke of Wellington. Ich habe es mir dort 1879 selbst in mein Notizbuch gezeichnet. Es stimmt genau mit der Skizze im Liber veritatis überein, ist aber nicht eben zu den schönsten Werken des Meisters zu rechnen.

4. Das Bild mit Apollon und der Sibylle von 1665, Liber veritatis Nr. 164. — Smith (S. 284) sah es 1837 in Holkham. Frau Pattison (S. 220) führt dies an, ohne etwas über seinen jetzigen Aufbewahrungsort hinzuzufügen. Ich sah es 1879 im Belvoir Castle beim Duke of Rutland. Es muß das Bild sein, das Waagen (III, S. 398), allerdings sehr ungenügend, beschreibt. Es ist ein prachtvolles, ganz von Abendglut durchhauchtes Küstenbild, das an den Golf von Bajae erinnert.

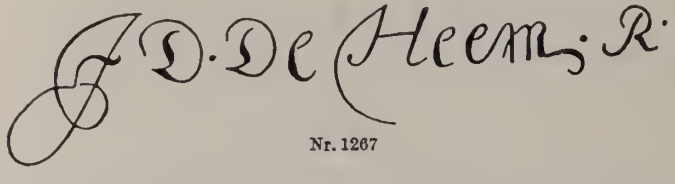
Zum Schlusse noch eine kurze Selbstverteidigung. Frau Pattison bespricht auf S. 82 ihres Buches die Bilder Claudes in Grenoble. Sie erwähnt dabei auch meine Bemerkungen über diese beiden Bilder in der Zeitschrift für bildende Kunst 1881, S. 183. Unsere Urteile über die schöne große Morgenlandschaft Nr. 219, Liber veritatis Nr. 79, stimmen zu meiner Freude ganz überein. Dagegen läßt Frau Pattison nicht gelten, was ich über das Seestück Nr. 220 gesagt habe. Ich hatte meinen Zweifeln an der Echtheit dieses Bildes nur einen leisen Ausdruck gegeben und angedeutet, daß es ebensowohl von fremder Hand nach Claudes gleicher eigenhändiger Radierung (Rob. Dumesnil Nr. 13) ausgeführt sein könne. Frau Pattison macht mich nun darauf aufmerksam, daß dieses Bild, schon weil sich die Skizze unter Nr. 17 in Liber veritatis finde, echt sein müsse. Daß die Komposition diejenige des Liber veritatis Nr. 17 sei, hatte ich allerdings übersehen. Aber warum hatte ich es übersehen? Weil das Bild ausnahmsweise die Komposition der Skizze von der Gegenseite zeigt. So angesehen, spricht der von Frau Pattison hervorgehobene Umstand nicht gegen mich, sondern für mich. Die echten Bilder Claudes zeigen die Komposition natürlich alle von derselben Seite wie die Skizzen im Liber veritatis. Welcher Maler würde sich auch die Mühe machen, ein Bild nach seiner Skizze gegenseitig auszuführen? Wer aber nach seiner Skizze radiert, wird seine Komposition, umgekehrt, in der Regel von der Gegenseite abgedruckt sehen; und in der Tat sind die mir zugänglichen Radierungen Claudes nach Skizzen seines Liber veritatis alle gegenseitig; auch die Radierung unserer Komposition des Liber veritatis Nr. 17. Das Bild in Grenoble hingegen ist von derselben Seite genommen, wie die Radierung, aber gegenseitig inbezug auf das Liber veritatis. Kann es einen klareren Beweis dafür geben, daß es in der Tat nach dem Stiche gemacht worden ist? Was ich 1879 in Grenoble stilistisch empfand und nur schüchtern auszusprechen wagte, ist mir daher jetzt durch diese Erwägung zur Gewißheit geworden.

VI. Jan Davidsz de Heem R.*)

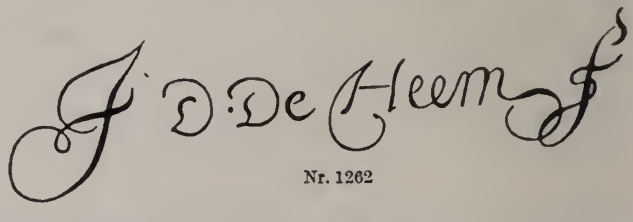
Diese Bezeichnung tragen unter anderem die drei Bilder der Dresdener Galerie Nr. 1260, Nr. 1266 und Nr. 1267. Den bisher unerklärten Buchstaben R dieser Inschrift habe ich in meinem großen Katalog der Dresdener Galerie (1887, S. 404), gestützt auf eine Nachricht Houbrakens, auf „Ridder" gedeutet. Ich hielt diese Deutung für so natürlich und naheliegend, daß ich hoffte, sie würde ohne weiteres allgemein anerkannt werden. Der Widerspruch, den Herr Dr. Toman im Repertorium XI, S. 146, gegen sie erhoben, zwingt mich jedoch, sie zu verteidigen.

Nr. 1266

Herr Dr. Toman ist der Ansicht, das R am Schlusse der Inschriften sei gar kein R, sondern ein Mittelding zwischen R und f, das als fecit aufzulösen sei. Diese Behauptung widerspricht dem einfachen, klaren Tatbestand, wie er sich schon aus dem Faksimile der Inschrift des Bildes Nr. 1260 in meinem Kataloge ergibt. Für die zweite Auflage werde ich auch die Inschriften des Bildes Nr. 1266 und Nr. 1267 faksimilieren lassen. Einstweilen füge ich sie hier bei. Auf den Bildern selbst habe ich die Inschriften mit Woldemar von Seidlitz, Max Lehrs und Inspektor Gustav Müller nochmals genau untersucht. Wir sind einstimmig der Ansicht, daß ihr letzter Buchstabe ein so deutliches R ist, wie ein solches nur denkbar ist. Es stände schlimm um die Epigraphik, wenn man in echten, unversehrten, mit wunderbarer Deutlichkeit geschriebenen Kursivinschriften ein großes R nicht von einem kleinen f unterscheiden könnte. Wie ganz verschieden de Heem den letzteren Buchstaben zur Bezeichnung des „fecit" gestaltet, zeigt ein Blick auf seine ähnlichen Inschriften anderer Bilder.



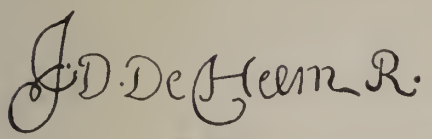
Nr. 1267



Nr. 1262

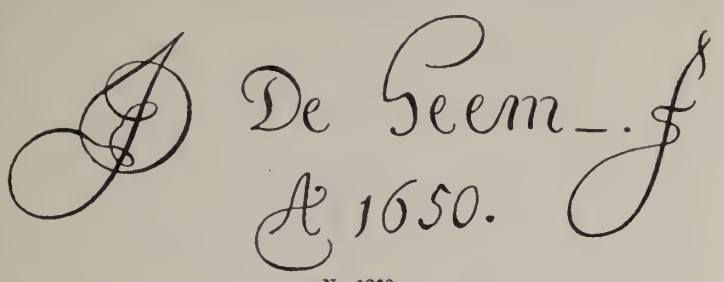
*) Am Schlusse seines lehrreichen Aufsatzes Über die Malerfamilie de Heem im Repertorium für Kunstwissenschaften XI, 1888, S. 123—146, hatte Dr. Toman den erwähnten Angriff gegen meine im Dresdener Galeriekatalog ausgesprochene Überzeugung gerichtet, daß das R am Ende einiger Namenszeichnungen de Heems „Ridder" bedeute. Der hier aus dem Repertorium XI, S. 344—345, wieder abgedruckte Artikel war meine Verteidigung gegen diesen Angriff; man vergleiche das Nachwort.

Herr Dr. Toman bezweifelt ferner meine Auslegung der angeführten Stelle Houbrakens (I, S. 200). Diese Stelle lautet: „Het teken van de Ridderschap dat hy droeg is een bewys van de agtinge, die zyn Konst gehad heeft;" zu deutsch: „Das Abzeichen der Ritterschaft, das er trug, ist ein Beweis der Achtung, die seiner Kunst erwiesen worden ist." Wie man diesem Wortlaut gegenüber bezweifeln kann, daß de Heem das Recht gehabt hat, sich Ritter zu nennen, ist mir unverständlich. Verleiht doch noch heute jeder derartige „Orden" seinem Träger das Recht, sich Ritter nennen zu lassen, ein Recht, von dem man in Deutschland allerdings nur in Ausnahmefällen, in Italien aber stets, in Frankreich oft Gebrauch macht.



Nr. 1260

Herr Dr. Toman bezweifelt endlich auch, daß de Heem sich, selbst wenn er Ritter gewesen wäre, in seiner künstlerischen Namenszeichnung so genannt haben würde. Nun, ich dachte, die Beispiele, daß ältere Künstler sich so bezeichnet haben, seien allgemein bekannt. Ich will, um mich auch hier ans Nächstgelegene zu halten, nur einige Beispiele aus der Dresdener Galerie anführen: Tizian bezeichnet sich auf seinem Bilde Nr. 172 als Eques; Benedetto Luti wird auf seinen Bildern Nr. 513 und Nr. 514 Eques genannt; Adriaen van der Werff bezeichnet sich auf vier Bildern der Dresdener Galerie (Nr. 1817—1820) als Chevalier, und der Holländer Karel de Moor nennt sich auf seinem Bilde Nr. 1765 Ritter.[1]) Warum also sollte de Heem nicht dasselbe getan haben?



Nr. 1268

Wenn alle die das R führenden Bilder de Heems „den Charakter der späteren Periode des Meisters an sich tragen", wie Herr Dr. Toman hervorhebt, so spricht das offenbar zugunsten meiner Deutung; denn daß de Heem jene Auszeichnung schon in jungen Jahren bekommen hat, ist nicht wahrscheinlich. Übrigens lege ich auf diese Erwägung kein Gewicht. Es wäre nur menschlich, wenn de Heem in seinem ersten Stolze über die Auszeichnung von einem fremden Hofe (Houbraken spricht von einem solchen in diesem Zusammenhang) sich als Ritter bezeichnet, das aber bald darauf in richtiger Erkenntnis als eitel und überflüssig wieder aufgegeben hätte.

Kurz, wegzudeuten ist das R nicht; und bis keine glaubwürdigere Erklärung desselben vorgeschlagen wird, muß ich mit Entschiedenheit an der meinigen festhalten.

Nachwort (1911)

Durch diesen völlig sachlich gemeinten Artikel fühlte Herr Dr. Toman, den ich stets hochgeschätzt habe, sich zu meinem Bedauern so gekränkt, daß er mir in der Kunstchronik XXIII, Sp. 607—610 (1888) in heftigem und persönlichem Tone erwiderte. Ich habe darauf im Nachtrag zu Woltmanns und

[1]) Anm. 1911. Da die Inschrift dieses Bildes verdächtig ist, sei statt ihrer an die Inschrift Eques auf Leandro Bassanos Dresdener Bildern Nr. 280 und 284 erinnert.

meiner Geschichte der Malerei II, S. 1123 (1888) wie folgt geantwortet: „Da Dr. Toman behauptet hatte, der Buchstabe sei ein Mittelding zwischen R und f, so war ich der Meinung, die inneren Gründe, aus denen allerdings jeder hier ein f = fecit, nicht aber ein R erwarten wird, durch die Faksimilierung dieser Inschriften, die das R in voller Deutlichkeit zeigen, widerlegt zu haben. Denn ich war und bin noch der Ansicht, daß der Augenschein beweiskräftiger ist als alle Gründe. Gleichwohl richtete Dr. Toman in seiner Entgegnung in der Kunstchronik, ohne meine Faksimiles im Repertorium auch nur zu erwähnen, einen heftigen Angriff gegen mein Beweisverfahren, das er demjenigen „kniffiger Verteidiger" vor Gericht verglich, ja er nannte mich bei dieser Gelegenheit „hartherzig und harthörig". Ich kann demgegenüber die Leser der Kunstchronik, die sich für die Frage interessieren, nur bitten, meinen angeführten Artikel im Repertorium zu lesen und sich dort die Faksimiles oder die Inschriften in Dresden anzusehen. Das Abc wird sich vermutlich noch stärker erweisen als die starke Ausdrucksweise des Herrn Rechtsanwalts Dr. Toman."

Zur Sache möchte ich, nachdem ich jetzt Dr. Tomans Artikel ohne jede unfreundliche Gesinnung gegen seinen Schreiber wieder lese, nur noch bemerken, erstens, daß meine Übersetzung des holländischen Wortes ‚teken' mit ‚Abzeichen' doch wohl nicht so unzutreffend gewesen sein kann, wie Toman meinte, da ich seither in amtlichen oder halbamtlichen Zeitungen nicht selten von den ‚Abzeichen' eines Ordens gelesen habe, wie denn unsere Angewohnheit, das Abzeichen selbst als ‚Orden' zu bezeichnen, sicherlich erst neueren Ursprungs ist; zweitens, daß durchaus kein geschichtlicher Grund vorliegt, anzunehmen, z. B. Adriaen van der Werffs Ritterschaft sei anderer Art gewesen als die de Heems; drittens, daß, wovon jeder moderne Galeriekatalog jeden überzeugen kann, auch andere Maler, die ihren Künstlerbezeichnungen in der Regel ein fecit oder f anhängen, dieses manchmal ohne besondere Veranlassung fortlassen.

Zwei der Inschriften de Heems (zu Nr. 1262 und Nr. 1268), die das f = fecit zeigen, sind hier zum Vergleiche mit abgedruckt worden.

VII. Jakob van Ruisdael*)

Die Lehren der größten Denker aller Zeiten und Völker pflegen sich, unbewußt in Anschauung und Empfindung umgesetzt, in den Schöpfungen der besten gleichzeitigen Künstler widerzuspiegeln. Gerade als Ruisdael um 1657, im Vollbesitze der Kunst, aus jedem Naturausschnitte die große Weltenseele, die zugleich die Menschenseele ist, zu uns reden zu lassen, von seiner Vaterstadt Haarlem nach Amsterdam übersiedelte, bildete Baruch Spinoza, der 1656 „wegen schrecklicher Irrlehren" aus der jüdischen Gemeinschaft seiner Vaterstadt Amsterdam ausgestoßen worden war, als Gast eines freidenkenden Freundes in der Nähe von Amsterdam seine „monistische" Lehre aus, nach der Gott, Natur und Menschengeist sich nicht voneinander trennen lassen. Was, in harte Lehrsätze gebannt, Widerspruch, Gegnerschaft und Feindseligkeit erzeugt, legt sich jeder der Kunst, der ahnungsvollen, gegenüber nach seiner Weltanschauung zurecht. An Ruisdaels vom göttlichen Odem beseelten Landschaftsbildern konnte sich jeder, seinem eigenen Glauben gemäß, erfreuen und erquicken; und doch beruht ihre Hauptwirkung darauf, daß sie, ohne es zu wissen und zu wollen oder auch nur zu ahnen, die Lehren des größten Denkers der Zeit und des Landes ihres Meisters ahnend mitempfinden lassen. Gerade in der Vereinheitlichung der malerischen und der seelischen Stimmung seiner Landschaften ist Ruisdael allen anderen Meistern vorausgegangen.

Daß Ruisdael zu den größten Landschaftsmalern nicht nur seiner Zeit und seines Volkes, sondern aller Zeiten und Völker gehört hat, ist wohl kaum jemals bestritten worden. Schon Houbraken, der 1715—1719 schrieb, weiß wenigstens, daß er in Wasserfällen und Seestücken, die allein er eingehend und bewundernd schildert, zu den besten gehört habe. Etwa ein Jahrhundert später schrieb unser Goethe seinen berühmten Aufsatz ‚Ruisdael als Dichter', der ein feines Verständnis für die Besonderheit der späteren Werke des Meisters bekundet; am Anfang des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts nannte der gefeierte französische Maler Eugène Fromentin ihn die erhabenste Gestalt der (holländischen) Schule nach Rembrandt. Noch 1906 aber schrieb Wilhelm Bode, der erste Kenner holländischer Kunst in Deutschland, inbezug auf die besten Landschaften Ruisdaels: „Es sind die großartigsten landschaftlichen Schilderungen, welche die Kunst hervorgebracht hat."

Gleichwohl fehlt es heutzutage nicht an Anzeichen dafür, daß Ruisdaels Ruhm etwas zu verblassen beginnt. Richard Muther, der Wortführer der Impressionisten älteren Schlages, der Umwerter so mancher kunstgeschichtlicher Werte, sagt freilich noch, Ruisdael werde mit Recht als größter holländischer Landschafter gefeiert; und

*) Dieser Aufsatz ist die Neubearbeitung eines Vortrages über Ruisdael, den ich 1893 im Leipziger Kunstverein gehalten habe. Seit meiner Behandlung Ruisdaels in Woltmanns und meiner Geschichte der Malerei (III, S. 626—628) sind, abgesehen von gelegentlichen Äußerungen Bredius' und Hofstede de Groots, wohl nur zwei besondere Aufsätze über ihn erschienen, die Berücksichtigung verdienen: der eine, nur mit Vorsicht zu benutzende, von Alois Riegl in den Graphischen Künsten XXV, S. 11—20, 1902; der andere in Bodes Rembrandt und seine Zeitgenossen, S. 121—133, 1906. Mit Spannung sieht man Corn. Hofstede de Groots ausführlicher Behandlung des Meisters in seinem Beschreibenden und kritischen Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Meister entgegen. (Der betreffende Band, der IV., soll Ende 1911 erscheinen.)

dementsprechend sagt auch Karl Voll: „Noch die Begründer des französischen Impressionismus waren große Verehrer Ruisdaels und betrachteten ihn der kräftigen Lichtführung halber, wie auch wegen der leichten, mit kleinen Flecken arbeitenden Zeichnung, als einen ihrer Vorläufer." Aber an derselben Stelle berichtet Voll, in Übereinstimmung mit meiner eigenen Erfahrung, daß Ruisdael von den heutigen Malern sehr verschieden beurteilt und von manchen für „gekünstelt" gehalten werde. Voll selbst bezeichnet Ruisdael, ohne ihn damit tadeln zu wollen, nach meinem Empfinden aber doch nicht eben glücklich, als „echten Vertreter des üppigen Barock" und als „typischen Barockmaler". Sicher ist, daß sein großer Nachfolger Hobbema, der in seinen besten, aber auch nur in seinen besten Bildern in der Tat kräftiger und wärmer als Ruisdael, niemals aber so feinfühlig, so seelenvoll, so einsam und so poetisch erscheint wie dieser, vom Kunsthandel und in Künstler- und Kennergesprächen ihm vielfach vorgezogen wird; und verschweigen darf ich auch nicht, daß große Verehrer Ruisdaels, wie die besten holländischen Kenner des Meisters, wenigstens seinen späteren Übergang von objektiver zu subjektiver Naturauffassung, von natürlicher Stimmungskunst zur Phantasiekunst nicht mitempfinden. Nannte doch selbst Meister Bredius Ruisdaels Judenkirchhof eine Verirrung.

Ich sagte, die Bezeichnung Ruisdaels als typischen Barockmaler scheine mir nicht besonders glücklich zu sein. Die schrägen Linien, die, von manchen jüngeren Forschern als untrügliche Merkmale des Barocks angesehen, seine Bilder manchmal durchschneiden, sind so wenig charakteristisch für die Gesamtheit seiner Bilder, daß Alois Riegl, der doch ein besonderes Buch (siehe oben I, S. 173 ff.) über die Barockkunst, einschließlich der Barockmalerei, geschrieben hat, in seinem Aufsatz über Ruisdael, gerade umgekehrt, fast immer nur wagrechte und senkrechte Linien in seinen Bildern sieht. Aber auch daß barocke „Bewegung und Lebhaftigkeit" ein Merkmal der meisten Bilder Ruisdaels sei, kann nicht zugegeben werden. Vielmehr scheint mir Eugène Fromentin, der geistvolle Franzose, ihn richtiger zu beurteilen, wenn er im Vergleich zum Gesamteindruck des holländischen Landes von ihm sagt: „Il en a l'ampleur, la tristesse, la placidité un peu morne, le charme monotone et tranquille." Auch diese Eigenschaften sind sicher nicht barock. Zuzugeben ist allerdings, daß alle Künstler Kinder ihrer Zeit sind, daß die Linienführung in Ruisdaels Landschaften hier und da, besonders wo es dekorative Gegenstücke als Zimmerschmuck zu schaffen galt, in einander gegenseitig entsprechenden Schrägen dem mehr oder weniger barocken Zeitgeschmack folgen. Aber das sind doch nur vereinzelte und immer nur leise, selbstverständliche Anklänge an den dekorativen Zeitstil. Im Grunde gehören Ruisdaels Landschaften nach meiner Empfindung gerade zu den realistisch gesehenen und von innen heraus beseelten Schöpfungen des 17. Jahrhunderts, die ein Gegengewicht gegen den barocken Zeitstil bildeten.

Ob man anderseits die offensichtliche allmähliche Entwicklung Ruisdaels vom Wirklichkeitsmaler, der sich an die stimmungsvolle Wiedergabe schlichter Natureindrücke hielt, zum Phantasiemaler, der zusammengetragenen Landschaften, wie sie nie und nirgends vorkommen, doch aber vorkommen könnten, seine poetische Beseelung zuteil werden ließ, bewundern oder beklagen will, wird mehr oder weniger Geschmackssache sein. Auch ich leugne nicht, daß mir die Landschaften aus Ruisdaels Glanzzeit (um 1660—1670), in der er das Naturbild aus den Erscheinungen selbst heraus beseelte, so daß der Beschauer selbsttätig seine verwandten eigenen Stimmungen hineinlegt, lieber sind als die teilweise schon diesem, hauptsächlich aber dem letzten Jahrzehnt seines Lebens angehörigen Phantasiestücke, in denen der Maler selbst nach Goethes Ausdruck „als Dichter" erscheint und unser Empfinden von sich aus in bestimmte, vorgeschriebene Richtungen lenken will. Aber diese ganze Entwicklung des Phantasielandschafters aus dem Naturlandschafter Ruisdael hat sich in allen ihren Phasen doch mit so organischer Gesetzmäßigkeit vollzogen, daß

wir geneigt sind, sie als künstlerische und natürliche Notwendigkeit hinzunehmen und zu begreifen. Stehen wir alle der dichtenden Phantasiekunst doch auch heute nicht mehr so verständnislos gegenüber wie vor fünfundzwanzig Jahren; und ist uns gerade Ruisdaels dichtende Phantasiekunst, deren größtes Wunderwerk der Judenkirchhof in Dresden ist, durch Goethes köstlichen Aufsatz über sie, doch schon seit unserer Jugend so in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie sich unserem deutschen Empfinden unauslöslich eingewoben hat. Hat Ruisdael auch hier doch alles einzelne immer mit leiblichen, wenn auch das Ganze nur mit geistigen Augen gesehen. Fühlt man das Bedürfnis, dieses künstlerische Verfahren Ruisdaels durch ein Schlagwort zu kennzeichnen, so mag man es eher romantisch als barock nennen. In die Romantik weisen Werke wie der Judenkirchhof in der Tat voraus.

Die Landschaftskunst Ruisdaels ist natürlich das Ergebnis einer längeren Entwicklung der ganzen Landschaftsmalerei. Aber diese Entwicklung aus bescheidenen Anfängen hatte sich verhältnismäßig rasch vollzogen. In ihrer Jugend befand sich die neuere Landschaftsmalerei noch bis an die Zeit Ruisdaels heran.

Wir modernen Großstädter deutscher Zunge können uns kaum in die Zeiten zurückversetzen, in denen es noch keine Sehnsucht nach der Natur, keine Reisen landschaftlicher Schönheiten wegen und noch keine ihrer selbst willen gemalten Landschaftsgemälde gab. Und doch liegen diese Zeiten noch gar nicht so weit hinter uns. Die Ansätze zur landschaftlichen Naturempfindung und Landschaftsmalerei, die die Griechen und Römer bereits besessen haben (siehe oben I, S. 19 ff.), hatte das Mittelalter mit fortgeschwemmt. Erst als vor fünfhundert Jahren die Menschheit wieder bei sich selbst einkehrte, fiel es ihr auch der Außenwelt gegenüber wie Schuppen von den Augen, daß sie die „herrliche Natur als Königreich" begehrte und „Kraft" in sich spürte, „sie zu fühlen, zu genießen".

Gleichwohl dauerte es noch weitere zweihundert Jahre, bis die Landschaftsmalerei, gestützt auf die technischen Errungenschaften der Perspektive und der Ölmalerei, sich zu einem völlig selbständigen, der Figurenmalerei ebenbürtigen Kunstzweige entwickelt hatte. Die köstlichen Landschaften, die schon das 15. Jahrhundert zu schaffen verstand, bildeten nur die Hintergründe zu geschichtlichen Darstellungen. Die geschichtlichen oder alltäglichen Vorgänge aus dem menschlichen Leben waren die Hauptsache, die Landschaften nur Beiwerk. Erst im 16. Jahrhundert entstanden Gemälde, in denen das Verhältnis sich umkehrte, in denen die Landschaften zur Hauptsache, die figürlichen Darstellungen zum Beiwerk, zur Staffage, wie man zu sagen pflegt, wurden. Aber während der ersten Hälfte des Jahrhunderts befreite die Landschaftsmalerei sich, abgesehen von herrlichen Studienblättern unseres Dürers, von deutschen Kupferstichen und wenigen anderen Ausnahmen, selbst unter den Händen der Meister, die nun schon als Landschaftsmaler bezeichnet wurden, noch immer nicht so weit vom Einfluß der Geschichtsmalerei, daß sie es gewagt hätte, sich auf sich selbst zu stellen, ohne einen biblischen, geschichtlichen oder wenigstens sittenbildlichen Vorgang zum Vorwand zu nehmen. Die schlichte kleine Berg- und Waldlandschaft Albrecht Altdorfers (gest. 1538) in der Münchener Pinakothek gehört zu den allerältesten reinen Landschaftsgemälden der Welt, die jeden derartigen Vorwand verschmähen. Die flämischen Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begnügten sich schon oft mit einer dem natürlichen menschlichen Treiben in der Landschaft entlehnten Staffage; aber ihre Landschaftsmalerei selbst hat, von den besten Schöpfungen Peter Brueghels d. Ä. abgesehen, noch etwas Äußerliches, Gemachtes, Willkürliches. Ihre sogenannten „drei Gründe", die sich in der Zeichnung als voreinandergeschobene Baumkulissen, in der Färbung als „Harmonien" in Braun, Blau und Grau, wie unsere Jüngsten sagen würden, geltend machen, sind erst ein Notbehelf der noch nicht völlig erwachten Naturauffassung; und ihre Überfüllung mit reicher, farbiger

Staffage zeigt, daß sie selbst es noch für geratener hält, das Auge des Beschauers von ihren eigenen Reizen auf das Treiben der Menschen in ihr abzulenken.

Erst das volle 17. Jahrhundert brachte die volle Selbständigkeit der Landschaftsmalerei: im Süden, der freilich an der mythologischen oder biblischen Staffage festhielt, durch in ihrer Art bedeutende Meister, wie den ernsten Nikolas Poussin, der das Erdreich und die Pflanzenwelt in monumentaler Stilisierung auffaßte, und den großen Lothringer Claude Lorrain, mit dem wir an der Seite von Göttern in den Gefilden der Seligen schwelgen; nördlich der Alpen, in Flandern durch keinen geringeren als Rubens, den „typischen Barockmaler", der in der Tat auch bahnbrechend als Landschafter war, in Holland aber durch die freien Meister der Leydener, Haarlemer und Amsterdamer Schule, die, gewillt, nur ihre eigene Natur und diese nur mit ihren eigenen Augen zu sehen, mehr noch als die gleichzeitigen Flamen von jedem absichtlichen Beiwerk absahen, das natürliche Menschentreiben in der Landschaft bescheiden dem Gesamteindruck unterordneten und in den schlichten flachen Gegenden ihrer Heimat malerische und seelische Reize entdeckten, wie sie bis dahin überhaupt noch kein menschliches Auge wahrgenommen hatte. Sie wurden die Begründer der „intimen Landschaft" oder „der Stimmungslandschaft", die unserem nordischen Empfinden herzlicher entgegenkommt als die große, prächtige, dekorative Landschaftskunst des Südens. Sie ist in der Tat die klassische Landschaftskunst des Nordens.

Unser Ruisdael stand eben im Mittelpunkt dieser durch und durch nordischen und germanischen, durch und durch modernen und individuellen Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts.

Auch seine Kunst bildet keineswegs eine einsame grüne Oase in unfruchtbarer Wüste, sondern den Höhepunkt einer rasch ansteigenden künstlerischen Entwicklung. Die Haarlemer Landschaftskunst, aus der sie hervorwuchs, stellte sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts mit Esaias van de Velde, der noch halb der Übergangszeit angehört, an die Spitze der landschaftlichen Bewegung in Holland. Doch fand zwischen Haarlem, dem Haag, Leyden und Amsterdam, da die führenden Künstler bald hier, bald dort auftauchten, ein so reger Wechselverkehr statt, daß die Weiterentwicklung nur teilweise an Haarlem gebunden blieb. An Esaias van de Veldes klare, frische, feste, aber mit ihrem rundlichen Baumschlag auch noch etwas gebundene Art, die Natur zu sehen, knüpft einerseits Pieter de Molijn, anderseits noch deutlicher Jan van Goyen an, der seit den dreißiger Jahren allmählich neuschöpferisch zu größerer Freiheit und Breite übergeht, bis er die ganze Landschaft, durch den sonnig durchglühten, immer bräunlich oder gelblich gefärbten Schleier der feuchten, schweren holländischen Luft gesehen, in einfarbigen Ton und leuchtende Stimmung auflöst. Mit van Goyen parallel entwickelte sich eine Zeitlang Salomon van Ruisdael, unseres Ruisdaels Oheim, dessen Stimmungen, allmählich in Graugrün übergehend, manchmal noch kühler, feiner und wahrer wirken als die van Goyens, übrigens aber immer noch durch den breiten Einschlag des bunten, bewegten Treibens der Menschen und ihrer gezähmten Tierwelt mitbedingt werden. Erst in seinem Alter wirkte nicht immer zu seinem Vorteil sein großer Neffe auf ihn zurück. Die reichere, wahrere, frischere, farbigere, aber auch stillere Art zu sehen, die bei unserem Jakob van Ruisdael die feinste Licht- und Nebelduftstimmung nicht ausschloß, wurde aber gleichzeitig seit dem Anfang der dreißiger Jahre in Haarlem durch einige Meister ausgebildet, die man für Ruisdaels Schüler hielt, bis man den urkundlichen Nachweis erbringen konnte, daß sie seine Vorgänger und Mitstreber gewesen. Hierher gehören Cornelis Vroom und Guillam Dubois, deren Hauptgebiet schon der Ruisdaelsche Eichwald war, den sie in tiefen, blauen, grünen und braunen Tönen darstellten, hierher Cornelis Decker, dessen Waldrandbilder grau statt blauer Töne mit den grünen und den braunen mischen; alle drei waren erheblich älter als

Ruisdael, traten früher als er der Haarlemer Gilde bei und malten, wie Jahreszahlen auf erhaltenen Bildern ihrer Hände beweisen, früher als er selbst in annähernd ähnlicher Art; der ältere Jan Vermeer van Haarlem schloß sich ihnen an. Auch Jan Wijnants war älter als Ruisdael, ging aber seine eigenen Wege, die sich nur mittelbar mit denen unseres Meisters berührten; zu den älteren Haarlemer Landschaftsmeistern, die sich aus der Kunst der flämischen Übergangszeit zu selbständigen holländischen Künstlern hindurchgearbeitet haben, gehört dann aber noch Allart van Everdingen. Dieser war wahrscheinlich durch seinen Lehrer Rol. Savery, der in Tirol studiert hatte, auf die Reize der Gebirgsnatur hingewiesen worden. Nach beendeter Lehrzeit reiste er, kurz entschlossen, um seinerseits die nordische Gebirgsnatur mit ihren Felsen, ihren Holzhütten, ihren Tannen, ihren Wasserfällen für die holländische Kunst zu erobern, um 1640 nach Norwegen, machte seine Landschaftsstudien aber, wie Granberg nachgewiesen hat, vor allem in Schweden. Daß seine Wasserfälle eher an die breiten strudelartigen Trollhättanfälle in Schweden als an die donnernden senkrechten Wasserfälle Norwegens, wie den Vöring-Fos, erinnern, hatte ich schon in Woltmanns und meiner Geschichte der Malerei (III, S. 636) bemerkt. Everdingen ließ sich 1645, gerade als Ruisdael anfing, sich selbständig zu entwickeln, in Haarlem nieder; und hier fing er an, seine skandinavischen Studien zu jenen eigenartigen, etwas schwer und braun getönten, manchmal auch noch etwas trocken gemalten, in vielen Fällen aber wirklich großartigen, wirklich malerischen und wirklich feinfühligen Landschaftsbildern zu verarbeiten, die fast in allen Sammlungen zu finden sind. Sie erscheinen als sprechende Beweise dafür, daß ein Künstler, auch wenn er seine Motive aus fremdem Lande holt, doch der Auffassungs- und Darstellungsweise seines eigenen Volkes treuzubleiben vermag. Gerade Everdingen, der noch vor Ruisdael, schon 1652, von Haarlem nach Amsterdam übersiedelte, ist, wie wir sehen werden, vorübergehend von entschiedenem und unmittelbarem Einfluß auf Ruisdael gewesen. Auf alle diese Meister aber hat Ruisdael später ebenso entschieden zurückgewirkt. Was sie dem jungen Ruisdael etwa an künstlerischem Eigentum gelichen haben, gab ihnen der gereifte Meister mit reichlichen Zinsen zurück. Schon diese Tatsache zeigt seine Überlegenheit über sie alle.

Ehe wir uns nun bei dem großen Jakob van Ruisdael allein zu Gaste bitten dürfen, haben wir uns kurz mit der ganzen Künstlerfamilie Ruysdael oder Ruisdael, zu der er gehörte, abzufinden. Isaak van Ruysdael und Salomon van Ruysdael waren nach van der Willigens Untersuchungen ein Bruderpaar, das nachweisbar in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts nebeneinander in Haarlem lebte. Jeder von ihnen hatte einen Sohn, der Jakob hieß. Es gab also zwei Jakob van Ruisdael, die leibliche Vettern waren. Beide waren Maler; aber nur einer von ihnen war ein großer Maler. Nach holländischem Sprachgebrauch unterschieden sie sich schon selbst zu ihren Lebzeiten als Jakob Isaakszoon van Ruisdael und Jakob Salomonszoon van Ruysdael. Nur Jakob Isaakszoon van Ruisdael ist Ruisdael der Große; nur ihn meinen wir, wenn wir von Ruisdael schlechthin sprechen. Dieser schrieb sich in der Regel Ruysdael, wogegen die übrigen Familienmitglieder, namentlich Salomon, sich Ruysdael zu schreiben liebten. Nach Houbraken wären freilich Salomon und der große Jakob van Ruisdael Brüder gewesen, so daß der zweite Jakob van Ruisdael nicht als Vetter, sondern als Neffe des ersten angesehen werden müßte; und Bode scheint hieran in seinem Aufsatz von 1906 (S. 122, Anm.) festzuhalten; aber hier ist doch wohl ein Schreibfehler anzunehmen, da seit den Untersuchungen van der Willigens meines Wissens nicht wieder bezweifelt worden ist, daß Salomon und Isaak van Ruisdael Brüder gewesen sind.

Daß Salomon van Ruysdael selbst ein ausgezeichneter Landschaftsmaler war, der während der größten Zeit seines Lebens reich belebte flache Kanal- und Flußlandschaften malte, ist schon bemerkt worden. Seine Kunst leitet in manchen Be-

ziehungen von der van Goyens zu der seines großen Neffen hinüber. Seine durchaus nicht seltenen Bilder sind allgemein bekannt. Ich brauche hier nicht näher auf sie einzugehen.

Selten dagegen sind die Bilder seines Sohnes Jakob Salomonszoons van Ruysdael. Sie sind überhaupt erst seit einem knappen Vierteljahrhundert aus der Fülle der „uneehten" Bilder seines bedeutenden Vetters ausgesondert worden. Sie schließen sich in der Regel an die späteren Bilder seines Vaters an und sind gerade dadurch leicht zu erkennen. Ein bräunlicher Eichenwaldrand, ein graues Wasser, rötliche Rinder sind die Bestandteile, aus denen sie zusammengesetzt zu sein pflegen. An einer besonderen Verschlingung des J. v. R. in ihren Bezeichnungen sind sie zum Überfluß auch äußerlich erkennbar. Ein recht schönes, unmittelbar an die Spätzeit seines Vaters anknüpfendes Bild seiner Hand, aus dem Besitze des Herrn Generalkonsuls Thieme, brachte die Leipziger Ausstellung aus Privatbesitz 1889 zum Vorschein. Andere befinden sich in den Galerien von Kassel, von Berlin (Vorrat), von Rotterdam und von Amsterdam, merkwürdigerweise ihrer drei auf einmal, alle von 1665 oder 1666, in der öffentlichen Sammlung zu Bordeaux. So nett sie oft an sich noch sein können, stellen sie doch entschieden nur eine Kunst zweiter Hand und daher auch zweiten Ranges dar. Der Künstler scheint als Maler auch keine guten Geschäfte gemacht zu haben und betrieb deshalb neben seiner Kunst noch ein Strumpfwarengeschäft: als Winekelier, d. h. Ladenbesitzer, wird er in den Urkunden bezeichnet. Genug von ihm! Er starb 1681. Houbraken hatte seine Begräbnisurkunde für die seines Vetters gehalten.

Nur Isaak van Ruysdael und sein Sohn Jakob van Ruisdael der Große haben uns demnach noch zu beschäftigen. War Isaak selbst auch Maler? Früher nahm man es an. Früher schrieb man ihm einen Teil der jetzt Jakob van Ruisdael dem zweiten gegebenen Bilder, auch die in Bordeaux, und noch einige andere zu. Heute leugnen die meisten Forscher, auch Bredius, überhaupt, daß er Künstler gewesen ist. Allerdings wird er in den Urkunden nur als Ebenholzrahmenmacher und Ladenbesitzer bezeichnet, daneben aber doch 1640 und 1642 auch als Mitglied der Malergilde. Jedenfalls ist er also Rahmenmacher und Bilderhändler gewesen. Daß er selbst gemalt habe, braucht deshalb so wenig ausgeschlossen zu sein, wie es bei seinem Neffen ausgeschlossen war. Ich bin nach wie vor mit Bode geneigt, ihm einige mit den großen, nicht verschlungenen Anfangsbuchstaben I. V. R. bezeichnete Bilder, wie das der Münchener Pinakothek (Nr. 539), mit dem ein Berliner Bild (Nr. 901 D) übereinstimmt, zuzuschreiben. Aber sicher ist es nicht, daß sie von ihm herrühren. Bedeutend sind sie auch nicht. Wir brauchen uns daher nicht den Kopf darüber zu zerbrechen.

Die Familie gehörte der Mennonitengemeinde an, jener reformierten Gemeinde, die ihre Kinder erst tauft, wenn sie erwachsen sind, die den Eid, den Waffendienst, den bildlichen Kirchenschmuck verwirft. Auch Rembrandt gehörte ihr an. Den größten holländischen Figurenmaler und den größten holländischen Landschaftsmaler erzeugt zu haben, ist ein Ruhm, der der Gemeinde unverloren sein wird. Übrigens pflegten und pflegen ihre Mitglieder stille, in sich gekehrte, sinnige Naturen zu sein; und dies spiegelt sich nicht nur in Ruisdaels Kunst wider, es spricht sich auch in seiner ganzen Lebensführung aus, so viel oder so wenig wir von ihr wissen. „Egter heb iek niet konnen bemerken, dat hy't geluk tot zyn vriendin gehad heeft," sagt Houbraken, sein erster Biograph; und wie sich in den Werken seiner reifsten Zeit, was auch von einigen Seiten dagegen gesagt worden ist, eine tiefe Melancholie ausspricht, so klingt sein stiller Lebenslauf in der Tat auch trüb und traurig aus.

Erst die neuere Urkundenforschung hat einiges Licht über Ruisdaels Leben verbreitet. Sein Geburtsjahr kennt man erst, seit Bredius es zuerst in seinem ‚Catalogus' des Amsterdamer Reichsmuseums von 1887 veröffentlicht hat. Da er am 9. Juni 1661

als Zeuge bei einer Verhandlung erklärte, zweiunddreißig Jahre alt zu sein, so ist er zwischen dem 10. Juni 1628 und dem 9. Juni 1629 geboren. Houbraken erzählt: „Sein Vater, der Ebenholzrahmenmacher war, ließ ihn in seiner Jugend lateinisch lernen und Medizin studieren, worin er es bereits so weit gebracht hatte, daß er in Amsterdam verschiedene Operationen mit vielem Ruhm vollzog." Dies ist wahrscheinlich ein Irrtum; denn weder hat van der Willigen, der Kenner der Haarlemer Archive, seinen Namen im Haarlemer, noch hat Bredius, der gründliche Durchforscher der Amsterdamer Archive, seinen Namen im Amsterdamer Namensverzeichnis der Chirurgengilde gefunden; auch tragen seine ältesten Gemälde und seine früheste Radierung schon die Jahreszahl 1646. Er war also siebzehn oder achtzehn Jahre alt, als er sie schuf; und sie stehen bereits auf einer Höhe, die eine ausschließliche Beschäftigung ihres Meisters mit seiner Kunst in den vorhergehenden Jahren voraussetzt. Wir sind daher geneigt, von Houbrakens Bericht nur gelten zu lassen, daß er eine ausgezeichnete, eine gelehrte Schulbildung genossen und vielleicht auch, daß er zum Mediziner bestimmt gewesen ist, bis seine großen künstlerischen Anlagen seinen Vater veranlaßten, ihn zu einem Maler in die Lehre zu geben. Wer sein Lehrer im eigentlichsten Sinne des Wortes gewesen ist, ist nicht überliefert. Nehmen wir an, sein Vater Isaak sei kein Maler gewesen, so bleiben sein Oheim Salomon und Meister wie Cornelis Vroom, Guillam Dubois, Allaert van Everdingen, die alle damals in Haarlem lebten und in einer Art malten, die bald hier, bald da in Ruisdaels Werken anklingt. Am wahrscheinlichsten schließen wir doch wohl auf seinen Oheim Salomon van Ruysdael. Seine Hauptlehrerin war aber offenbar die Natur. Gleich in seinen frühesten Bildern spricht sich ein durchaus selbständiges Naturgefühl aus, wenn es auch leise an das der gleichzeitigen Haarlemer Meister erinnert; und gerade in seinen frühesten Bildern tritt uns eine einfache und unverfälschte, wenn auch jetzt schon hier und da bildmäßig geordnete Wiedergabe heimischer Motive entgegen: Wege und Stege, Bäume und Büsche aus dem Haarlemer Gehölz, Bauernhöfe unter Eichbäumen und Teiche im Dünengebüsch. Daß er seine Wanderungen aber auch jetzt schon bis zur Zuidersee ausdehnte, beweist zum Beispiel seine vormals Schubart-Czermaksche Küstenlandschaft von 1647, die nur dorther entlehnt sein kann. Von Anfang an zeichnete ihn dabei die zugleich malerische und poetische Erfassung des Bildes der sturmzerzausten Bäume der Küstengegenden mit ihren kahlen Ästen, ihren knorrigen Stämmen, ihren seitwärts gedrückten Kronen aus. Den künstlerischen Reiz derartiger Bäume und Baumgruppen, im Gegensatz zu glatten wohlgepflegten Park- oder zahmen Waldbäumen, scheint Ruisdael überhaupt zuerst empfunden zu haben. Auch im übrigen sucht er in diesen frühen Bildern den malerischen Reiz in charakteristischer Gestaltung aller Gegenstände und in einfacher aber entschiedener Gegenüberstellung der Motive und der Beleuchtung. Gesehen ist alles, empfunden ist alles. Keck und kräftig hingesetzt ist alles. Dabei ist die Luft noch etwas trocken, sind die Wolken noch etwas streifig (wie die seines Oheims) behandelt, herrschen die braunen Töne in der Gesamtstimmung noch vor. Die Jahreszahl 1646 tragen Landschaften seiner Hand im englischen Privatbesitz, in der Hamburger Kunsthalle und in der Eremitage zu St. Petersburg. Sehen wir uns dies Petersburger Bild etwas näher an. Ein gelbgrausandiger buschbewachsener Weg, der hellbeleuchtet zum Vordergrunde herabführt, erscheint als das Hauptmotiv. Rechts auf sandiger Dünenhöhe liegen Häuser mit Strohdächern unter prächtigen Buchen und Eichen, die gerade in der Mitte des Bildes stattlich aufragen. Links schweift der Blick über eine im Mittelgrunde wuchernde Baumgruppe in die weite Ebene, an deren Horizont ein spitzer Kirchturm sichtbar wird. Es ist Juni, denn der Holunder blüht am Hause; die Sonne steht hoch am Himmel, denn sie leuchtet ungesehen durch das weiche Nebelgewölk hindurch, das den ganzen Himmel bedeckt. In dem einheitlichen, warm braunen Gesamttone erinnert das große, über

anderthalb Meter breite, bei aller Schlichtheit warm empfundene Bild noch entschieden an van Goyen oder an des Meisters Oheim Salomon, hauptsächlich an van Goyen. Und doch, wie hoch erhebt sich schon dieses Bild des siebzehn- oder achtzehnjährigen Jünglings an Unmittelbarkeit der Anschauung und an Wärme der Empfindung über alle seine Vorgänger. — Die Jahreszahl 1647 tragen zwei schöne Gegenstücke in derselben Petersburger Sammlung, die beiden auf Holz gemalten, immer noch auffallend bräunlichen, außerordentlich malerisch angeordneten Dorflandschaften, in deren einer man die Umgegend von Gröningen zu erkennen meint, sowie die schöne sonnige Waldlandschaft mit dem roten Dache in der Kasseler Galerie und jene Seeküste mit zerzausten Eichbäumen aus der Sammlung Schubart-Czermak in München. — Wahrlich, mit diesen Bildern hatte der junge Haarlemer Mennonit sich schon als großen, eigenartigen Künstler erwiesen. Kein Wunder daher, daß im nächsten Jahre, im Jahre 1648, aus dem sich ebenfalls einige schöne Bilder, wie die knorrige Eiche auf einer Anhöhe am Wasser in der öffentlichen Sammlung zu Hannover, erhalten haben, die St. Lukas-Gilde seiner Vaterstadt ihn, vielleicht gerade als er zwanzig Jahre alt geworden war, mit Freuden in ihre Mitte aufnahm. Eng schloß er sich hier besonders an den bekannten Tiermaler Nikolas Berchem an, den schon Houbraken als seinen besonderen Freund bezeichnet. Da Ruisdael das Zeichnen von Tieren und Figuren vernachlässigt hatte, half Berchem ihm manchmal aus und malte die Staffage in seine Bilder. Welche Freude aber auch die noch älteren Haarlemer Meister an den herrlichen Gebilden des jungen Landschafters hatten, spricht sich schon darin aus, daß auch Meister wie Adriaen van Ostade und Philips Wouwerman ihm gelegentlich die Staffage in seine Bilder setzten. Andererseits aber soll er, nach einer alten von van der Willigen hervorgesuchten Angabe, einmal sogar den landschaftlichen Hintergrund zu einem Gemälde des großen Frans Hals gemalt haben, wie er später in Amsterdam den schönen Waldhintergrund zu dem großen von Hunden verfolgten Reh von Jan Vonck in der Dresdener Galerie ausführte. In seiner Amsterdamer Zeit halfen ihm dann, um dies gleich hier zu sagen, Meister wie Johannes Lingelbach und Adriaen van de Velde, seine Bilder durch figürliche Zutaten zu beleben. Daß sie immer dadurch gewonnen hätten, kann man aber durchaus nicht sagen. Die von fremder, wenn auch noch so befreundeter Hand hineingesetzten Staffagegruppen seiner Bilder wirken oft genug wie Fremdkörper im Auge. Manchmal sind sie schon in den Verhältnissen vergriffen, manchmal im Farbentone, oft in der seelischen Stimmung, die sie auslösen. Wen störte zum Beispiel nicht Adriaen van de Veldes Jagdstaffage in Ruisdaels schöner großer Dresdener Waldlandschaft? Auf einer großen Mehrzahl seiner Bilder spielt die Staffage denn auch glücklicherweise keine selbständige Rolle, und in der Regel sind gerade diese seine schönsten und tiefstempfundenen Bilder. Aber so weit sind wir noch nicht. Hier sollte nur erst vorweg daran erinnert werden, daß es Ruisdael von jeher an Anerkennung, Bewunderung und Freundschaft seiner Mitkünstler nicht gefehlt haben kann, wie er denn seine früheren Bilder auch besser verkauft zu haben scheint als die späteren.

Die erste, bräunliche Periode des Meisters schließt etwa mit dem Jahre 1650 ab. Eines ihrer letzten datierten Bilder ist die 1649 gemalte kleine Landschaft im Museum zu Montpellier, die in greller Gewitterbeleuchtung einen Weidenbaum an einem Flusse zeigt. Ihr schließt sich die nicht mit der Jahreszahl, aber, wie fast alle seine Bilder, mit der Künstlerzeichnung versehene Gewitterlandschaft der Petersburger Eremitage an, die eine abgestorbene Weide an grell beleuchteter Düne zeigt. Sie muß um 1650 entstanden sein. In den fünfziger Jahren werden die Darstellungen des Meisters, ohne den engsten Anschluß an die Natur aufzugeben, allmählich ruhiger, schlichter, sein Vortrag wird leichter, gleichmäßiger, seine Farbe klärt sich allmählich zu voller Naturwahrheit auf; und gerade seine Bilder aus den fünfziger Jahren

haben ihre frischen Farben in der Regel auch gut erhalten. Man betrachte zum Beispiel den Eichwald mit dem Weidenweg von 1653 im Amsterdamer Reichsmuseum: wie blaugrün und hell sind schon die Töne, die hier der braunen Tonart Platz gemacht haben, oder die Landschaft mit dem Bauernhause von demselben Jahre im Berliner Museum: wie weich, kühl und farbig stehen hier schon die grünen Bäume und das rote Dach des Hauses unter dem grauen, hier und da aber hellblau die Wolkenhülle durchbrechenden Himmel! Wie liebevoll ist noch die fette, frische Durchbildung aller Einzelheiten des Vordergrundes mit dem kahlen gelben Weidenstamme zur Linken und den roten Blumen, die dem Boden entsprießen!

Die Jahreszahl 1654 trägt, wie Bode berichtet, eine großartige Landschaft aus der Galerie Alfred Beits in London. Dargestellt ist das Schloß Bentheim, das unweit der holländischen Grenze auf deutschem Gebiete liegt. Selbstverständlich gehört die berühmte, frisch natürliche Dresdener Ansicht des Schlosses Bentheim, in der alles Vedutenhafte künstlerisch aufgesogen und innerlich verarbeitet erscheint, derselben Zeit an; und derselben Zeit und demselben Studienkreise gehört auch das Kloster an, das durch Goethes Aufsatz ‚Ruisdael als Dichter' bekannt geworden ist. Ähnliche Bilder in den Galerien zu London und Berlin zeigen schon durch ihre Abweichungen voneinander, daß der Meister eine Studie niemals für ein fertiges Bild hielt. Aber freilich arbeitete er seinerseits jetzt noch nicht als Dichter, sondern nur als Maler und überließ das Dichten dem Beschauer. Diese und viele ähnliche Bilder der letzten Haarlemer Jahre Ruisdaels beweisen übrigens deutlich genug, daß der immer noch junge Meister seine Studienwanderungen jetzt vielfach in die deutschen Waldgebiete jenseits der holländischen Grenze ausdehnte. Holland selbst ist ja auch nicht eben reich an Wäldern. Das Waldweben lernte Ruisdael in den Laubwäldern des Münsterlandes und des Kleveschen, das noch heute zur Sommerszeit von Holländern wimmelt, künstlerisch erfassen und wiedergeben. Daß er jemals viel weiter gewandert ist, ist unwahrscheinlich.

Von nun an werden die Jahreszahlen auf den Bildern des Meisters äußerst selten. Die Datierung der großen Mehrzahl seiner Bilder ist daher nicht immer leicht und kann zu Meinungsverschiedenheiten führen. Merkwürdigerweise hat Alois Riegl in seinem Aufsatz über Ruisdael gerade die recht klare Chronologie des ersten Jahrzehnts des künstlerischen Schaffens des Meisters in Verwirrung gebracht, während die Schwierigkeiten doch erst um 1656 beginnen. Um 1657 war Ruisdael nach Amsterdam übergesiedelt. Amsterdam und Haarlem liegen aber so nahe beieinander, daß die dargestellten Gegenden, da sie von der einen dieser Städte ebenso leicht besucht werden konnten wie von der anderen, keinen Aufschluß darüber geben, ob sie vor oder nach der Übersiedlung des Meisters entstanden sind. Dagegen kann, wie schon Bode hervorgehoben hat, hierfür wohl geltend gemacht werden, ob die Meister, die die Staffage in seine Bilder setzten, dem Haarlemer oder dem Amsterdamer Künstlerkreise angehörten. Noch sicheren Anhalt geben natürlich die Trachten der Staffagefiguren. Am besten aber werden uns immer noch die wenigen späteren Jahreszahlen auf Ruisdaelschen Bildern leiten. Völlig undatiert ist eine Reihe von feinen Bildern, die von den meisten Kennern wohl erst der Amsterdamer Zeit um 1660 zugeschrieben werden, meiner Ansicht nach aber wenigstens zum Teil schon in den letzten Jahren seines Haarlemer Aufenthalts entstanden sind. Es sind besonders schlichte, einfach der Wirklichkeit nachgebildete, jedenfalls nur leicht verschobene und doch innerlich gehaltvolle, fast unmerklich durchgeistigte heimische Ansichten.

Hierher gehören besonders die kleinen klaren Bilder, die die Fernsicht von den Dünen bei Overveen auf Haarlem veranschaulichen. Rückblicke ins flache Land von den Dünenhöhen. Im Vordergrund die von Gebüsch und Gestrüpp malerisch durchwachsenen Sandberge, an deren Fuß die berühmten schneeigen Leinenbleichen sich dehnen, dann das grüne Land; am Horizont die Stadt Haarlem, von ihrem

bekannten, turmlosen Groote Kerk überragt; darüber ein heller, leichtumwölkter Himmel, dessen Wolkenhüllen graue Schatten über die grüne Ebene wandeln lassen. Man kennt wenigstens ein halbes Dutzend Bilder dieser Art, zum Beispiel zwei in der Berliner Galerie, je eines im Mauritshuis im Haag und im Rijksmuseum in Amsterdam, andere im englischen und französischen Privatbesitz. Wie Ruisdael hier eine schlichte Natur gesehen hat, hatte sie noch nie jemand vor ihm gesehen. Er hat uns bis auf den heutigen Tag gelehrt, sie ebenso zu sehen. Wie weit die Ferne, wie hoch der Himmel, wie leuchtend das Licht! So herrlich weich und natürlich waren die Wolken noch nie gemalt worden, so licht und klar — fast ans moderne Freilicht erinnernd — waren die Luft- und Lichttöne noch nie wiedergegeben worden. Seltener hat der Meister den entgegengesetzten Blick, die Fernsicht von den Dünenhöhen auf Strand und Meer gemalt. Berühmt aber ist das Bild dieser Art im Haager Museum, das reichbelebte Strandbild, das nach den Trachten seiner von fremder Hand gemalten Figuren zu schließen, wohl wirklich erst nach 1660 entstanden ist. Jedenfalls ist es eines der frischesten und heitersten Bilder des Meisters. Von seinen Dresdener Landschaften gehört das kleine feine Bild hierher, dessen Sandweg durch Garbenfelder auf einen Waldrand zuführt, hinter dem die Spitzen eines Dorfes emporragen. Soweit alle diese feinen Flachlandschaften des Meisters nicht dem Ende seiner Haarlemer Zeit angehören, stammen sie aus dem Anfang seiner Amsterdamer Zeit.

Um 1657, wie gesagt, war Ruisdael nach Amsterdam gezogen, wo er 1659 das Bürgerrecht erhielt. Natürlich drängt sich uns die Frage auf, was ihn zu dieser Übersiedlung veranlaßt habe. Es war der allgemeine Zug der Zeit, der die Künste, die Wissenschaften, Handel und Wandel von den kleinen holländischen Städten, wie Haarlem und Leiden, nach der Handelshauptstadt am Y trieb, in der sich immer mehr das ganze geistige Leben Hollands vereinigte. Reichtum und Kunst sind leider aufeinander angewiesen. Die Kunst folgte auch diesesmal der Richtung des Geldstroms, ohne den sie nicht leben kann. Rembrandt war schon 1631 von Leiden nach Amsterdam gezogen. Von Haarlem war Ruisdaels Freund Everdingen schon um 1652 übergesiedelt. Die Übersiedlung mag unserem Jakob zunächst wirklich einen besseren Gewinn verschafft haben. Aber innerliches Glück brachte sie ihm nicht. Die Trennung von seinem Vater, der mit seiner zweiten Gattin und deren Tochter, Ruisdaels Halbschwester Marie, in Haarlem zurückblieb, fiel ihm schwer, um so schwerer, da er ihn schon bisher unzweifelhaft, wenn nicht unmittelbar so doch mittelbar, durch die Rahmen, die er bei ihm arbeiten ließ, durch die Bilder, die er ihm zum Verkauf übergab, unterstützt hatte. Je mehr Künstler Haarlem den Rücken kehrten, um nach Amsterdam überzusiedeln, desto schlechter ging es natürlich mit Isaaks Rahmen- und Bilderhandel. Bald geriet er in wirkliche Not; und unser Jakob gab seine sauer verdienten Gulden hin, um seines Vaters Schulden zu bezahlen und ihn und die Seinen zu unterstützen. Das Unglück seines Vaters nahm unser Meister sich sehr zu Herzen. Dazu war er selbst leidend. Auf das Glück der Ehe verzichtete er. Er dachte nur an seinen Vater. Am 23. Mai 1667 erschien er „siechelyck van lichame", wie es in dem Protokoll heißt, „siech am Körper", beim Notar Johannes Hiller in Amsterdam, um sein Testament zu machen. Er muß damals, bald vierzigjährig, also selbst noch einiges Vermögen besessen haben. Bredius hat uns urkundlich über diese Dinge unterrichtet. Zur Universalerbin setzte er seine Halbschwester Marie van Ruisdael ein, unter der Bedingung, daß sie ihrem Vater nicht nur dessen gesetzlichen Erbteil auszahle, sondern ihm auch, solange er lebe, den vollen Nießbrauch an der Erbschaft überweise. Einige Tage später aber, am 27. Mai desselben Jahres, widerrief er dies Testament; oder er änderte es doch inbezug auf die Ausführung seines Willens ab. Er bat seinen Onkel Salomon und seinen Vetter Jakob van Ruysdael, die Maler, dafür Sorge zu tragen, daß sein ganzes

Vermögen nach seinem Tode in guten Hypotheken angelegt werde und daß sein Vater den lebenslänglichen Zinsengenuß desselben erhalte. Sollte sein Vater aber ganz verarmen, so möchten sie ihm einen guten Platz in einem Pensionshause, einem Stifte würden wir wohl sagen, besorgen. Unser Jakob van Ruisdael dachte damals also offenbar vor seinem Vater zu sterben. Aber es kam anders. Es kam zu einer Art Hochherzigkeitswettkampf zwischen Vater und Sohn. Am 11. April des folgenden Jahres, 1668, übertrug der Vater durch eine notarielle Urkunde seinen gesamten Sachbesitz und alles, was er in Zukunft erwerben werde, auf seinen Sohn als Entschädigung für die Summen, die dieser ihm geliehen habe. Tatsächlich entzog er sich durch diese Besitzübertragung wahrscheinlich der Pfändung; und ihre Folge war, daß er den Rest seines Lebens ganz als Gast seines Sohnes, von diesem natürlich weiter unterhalten, verbrachte. Seine Gattin, Jakobs Stiefmutter, starb 1672. Isaak wurde am 4. Oktober 1677 in der neuen Kirche zu Haarlem begraben. Was aus Marie geworden ist, erfahren wir nicht.

Über der Amsterdamer Kunst leuchtete, als Ruisdael sich ihr zugesellte, das starke, verhaltene und durch tiefe Schatten gebändigte, aber immer wieder in neuen Gluten hervorbrechende Licht Rembrandts, des größten und vielseitigsten holländischen, ja germanischen Künstlers aller Zeiten. Seine Kunst stand damals gerade am Anfang ihrer letzten Entwicklungsphase, ihrer breitesten, flüssigsten, tonigsten, innerlich völlig vereinheitlichten und durchgeistigten Art. Die große Mehrzahl seiner Meisterwerke hatte er 1657 bereits geschaffen, auch seine Landschaftsgemälde, die, auf realistischer Grundlage subjektiv und phantastisch, wie seine ganze Kunst, immer wie Naturereignisse und wie visionäre Himmelserscheinungen zugleich auf uns wirken. Die Amsterdamer Landschaftsmalerei war etwas andere Wege gewandert als ihre Haarlemer Schwester. Von den schlichten Küstenlandschaften des Arent Arentsz und den belebten Winterlandschaften Hendrik Avercamps ausgegangen, hatte sie sich durch Aert van der Neer den Zauber der ruhigen atmosphärischen Erscheinungen im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, namentlich die Poesie der niederdeutschen Mondscheinnacht, erobert, hatte sie durch Hercules Segers impressionistische Licht- und Farbenwirkungen bei wolkenlosem Himmel über realistischen Flach- und phantastischen Berglandschaften bewältigen gelernt, hatte sie sich durch Roelant Roghman, der Everdingen beeinflußte, den Reiz einer tonig gesehenen fernen Gebirgsnatur zu eigen gemacht. Rembrandt aber hatte alle diese Anfänge großzügig in sich verschmolzen und weitergebildet. Über seine Landschaftskunst konnte niemand hinauskommen.

Ihr trat nun Ruisdael, der von Haus aus realistische Haarlemer, mit seinen schlicht natürlichen, formen- und farbenwahren, in ruhiger Eindringlichkeit die Einheit von Gott und Natur betonenden heimischen Landschaften gegenüber. Größer, freier und breiter wurde unter dem anfangs kaum gewollten Einfluß Rembrandts und seiner Vorgänger der natürliche Linienfluß seiner Landschaften, stärker wurde das bald durch die wechselnde Bewölkung des Himmels, bald durch das Schattendach der Waldeswipfel erzeugte Helldunkel betont. Aber während des ganzen starken ersten Jahrzehnts seines Amsterdamer Schaffens (1660—1670) blieb er, wenn auch wohl seine ersten Wasserfallbilder schon diesem Zeitraum angehören, im wesentlichen der Haarlemer Meister, der Selbsterschautes harmonisch durchbildete und aus sich heraus klar und ruhig beseelte. Ein vollkommenes Gleichgewicht erfüllte jetzt seine in stillen, kühlen, vorherrschend grauen und grünen, weißlichen und bläulichen Tönen gesehenen, aber oft von warm goldenem Sonnenlicht durchspielten Bilder. Völlig manierfrei wirkt sein Baumschlag, der, die verschiedenen Baumarten leise kennzeichnend, den Natureindruck wiedergibt, wie er sich auf der Netzhaut unseres Auges widerspiegelt. Himmel und Erde, die Luft und die Gegenstände, die in sie hineinragen, sind so einheitlich zusammen empfunden wie noch nie vorher.

Die Wolken des Himmels erscheinen, einerlei ob sie hell und weiß beleuchtet oder in den grauen Schatten ihrer Nachbarwolken gehüllt sind, von einer Weichheit und Wahrheit, einer Formenpracht und Tonfülle, die sie zum ersten Male zu selbständigen Gegenständen künstlerischen Anschauens macht. Breit, voll und flüssig, aber zugleich noch klar und bestimmt ist des Meisters Malweise in dieser Zeit. Ein stiller, heiliger Gottesfrieden, der sich unwillkürlich dem Beschauer mitteilt, ruht über allen seinen Schöpfungen.

Die entscheidende Jahreszahl 1661 trägt Ruisdaels entzückende Wassermühle des Amsterdamer Reichsmuseums. Der Wassermühle reiht sich alsbald die berühmte Windmühle an. Es ist die Windmühle am Rhein zu Wijk bei Duurstede. Links zieht sich der breite stille Fluß ins Bild hinein, rechts das buschige Ufer mit der hohen weißflügeligen Windmühle im Vordergrunde, dem rötlichen Schlosse im Mittelgrunde. Darüber der grauumwölkte Himmel, den hier und da die Sonnenstrahlen zu durchbrechen streben. Ein so schöner Himmel war nie vorher gemalt worden. Ein so schlichter Gegenstand ist kaum jemals wieder so poesievoll aufgefaßt und so malerisch wiedergegeben worden. Worin der unnennbare Stimmungszauber liegt, der über das Bild ausgegossen ist, ist schwer zu sagen. Die französischen Kritiker der guten alten Zeit redeten in solchem Falle von einem „Je ne sais quoi". Jene weiche Schwermut, die vielfach als charakteristisch für Ruisdaels Bilder hingestellt wird, ruht über der ganzen Darstellung. Wir fühlen, daß es die Seelenstimmung des Künstlers ist, die uns aus diesem Bilde entgegenweht.

Hier schließen sich dann vor allem die schönsten Waldbilder Ruisdaels an. Ist der größte Teil ihres Himmels unter Baumkronen versteckt, so spiegelt er sich doch oft in dem stillen, schilfbewachsenen Waldweiher wider, dessen Licht an den Stämmen spielt. Den Wald mit allen seinen geheimnisvollen Reizen und Schauern, seinem ewigen Vergehen und Erstehen, seiner ins Ganze aufgehenden Pracht der Einzelbäume, seinen malerischen Lichtwirkungen, die von durchs Laubdach gleitenden Sonnenstrahlen erzeugt werden, haben erst Ruisdaels Bilder der Menschheit im vollsten Maße zum Mitgenießen erschlossen. Zu seinen mächtigsten Bildern dieser Art gehört der 1857 erworbene Eichenwald der Berliner Galerie: „Ein dunkler Wasserspiegel, auf dem blühende Seerosen schwimmen, wird von hohem Eichwald umsäumt. Ganz vorn links ein mächtiger, abgestorbener Buchenstamm, weiter zurück im Waldesschatten ein Hirte mit zwei Schafen. Rechts ein Hügelzug, der sich nach der Mitte zu einer waldigen Aue senkt, aus der Morgennebel aufsteigen." Andere Hauptbilder dieser Art sieht man in der Dresdener Galerie, die aus seiner allerreifsten Zeit das unter dem Namen der Jagd bekannte berühmte große Waldbild besitzt. Vorn die hohen Waldbäume an dem durch eine Überschwemmung entstandenen Sumpf. Hinten die sonnige, vom Waldsaum umschlossene Lichtung. Es weht eine so stille, feierliche Größe durch dieses Naturbild, daß die Jäger und Tiere mindestens in richtigerem Verhältnis hineingesetzt sein müßten, wenn sie unsere Stimmung nicht zerstören sollten. Auch der berühmte große Forst des Louvre gehört hierher. Am reichsten an herrlichen Waldbildern des Meisters aber ist wohl die Eremitage zu St. Petersburg, in der wie Rembrandt so auch Ruisdael so ziemlich am besten vertreten ist. Ihr unter dem Namen Der Sumpf bekanntes Waldbild übertrifft unsere Dresdener Jagd noch an stiller Größe, an malerischen Reizen und poetischer Beseelung. „Unwiderstehlich ergreifend," sagt Bode, „ist diese Stimmungslandschaft, in der sich des Meisters geheimnisvoller Verkehr mit dem Seelenleben der Natur ausspricht. Unberührte, großartige Formen treten uns hier in ihrem Absterben und Werden entgegen. Fern ist alles menschliche Treiben." Ein mildgedämpftes Sonnenlicht versetzt uns in eine träumerische Mittagsstimmung. Wir stehen und schauen und träumen mit. Nicht minder herrlich ist das fünfte große Waldbild Ruisdaels aus den sechziger Jahren, der Große Wald der Wiener

Galerie: ein Weg am Waldsaum, den ein klarer, dunkelgrüner Bach durchschneidet, wird im Mittelgrunde von uralten Eichen und Buchen beschattet, zwischen deren dunklen Stämmen die Lichtung des Hintergrundes herüberleuchtet.

Ob Ruisdael gerade dieses Waldbild, gerade ein solches jemals in der Natur gesehen hat? Schwerlich! Ähnliche gewiß, und oft genug; aber ein ganz so malerisches, ganz so großartiges und ganz so träumerisches Stück Waldnatur ist ihm in Wirklichkeit schwerlich je entgegentreten. Auch hier, wie in so vielen seiner Bilder, zeigt Ruisdael sich als Dichter, als Landschaftsdichter, der zugleich durch und durch Landschaftsmaler ist. Und bei alledem ist und bleibt Ruisdael der große Realist, das eigentliche Haupt der realistischen Landschaftsmalerei Hollands. Seine landschaftlichen „Kompositionen" beruhen eben auf einem so innigen Empfinden für den Organismus der landschaftlichen Natur, der Verbindung von Erdreich, Wasser, Bäumen — und Luft und Licht, daß sie uns immer mit dem unmittelbaren Eindruck der Wahrheit packen und gefangennehmen. Wir glauben an sie, mögen sie noch so „komponiert" sein. Die Grenzen zwischen seinen einfachen Ansichten wirklicher Gegenden und seinen durch und durch der Phantasie entsprungenen Landschaften verwischen sich so, daß sie kaum zu ziehen sind und nur die an den Endpunkten beider Gattungen stehenden Bilder wirkliche Gegensätze bilden.

Auch Ruisdaels beste Seestücke gehören diesen reifsten Jahren des Meisters an. Als Küstenbild sei das erst 1893 für die Londoner Nationalgalerie erworbene Prachtbild genannt, an dessen Horizont sturmschwangere schwarze Wolken aufsteigen. Seltener sind eigentliche Seestücke seiner Hand, in denen er uns auf das stürmische Meer selbst hinausführt; die wenigen, die er gemalt hat, aber gehören, was schon Houbraken hervorhob, zu den schönsten, die es gibt. Man betrachte nur seine beiden Bewegten Seen im Berliner Museum. Das Bild mit dem aufsteigenden Wetter über dem wilden grauen Meer, von dem sich das rote Segel eines schwankenden Fahrzeugs abhebt, gehört zu den poetischsten Seestücken der Welt! Auch Winterlandschaften hat Ruisdael nicht eben häufig und wohl erst im Übergang von den sechziger zu den siebziger Jahren des Jahrhunderts gemalt, dann aber mit wunderbarer Technik in der Darstellung des Schnees auf den Dächern, den Wegen, den Bäumen und mit wunderbarem Eingehen auf das Weiche, Trübe, Schwere in den winterlichen Stimmungen, die in der Seele des Beschauers weiterwirken. Im Amsterdamer Reichsmuseum, in der Galerie Arenberg zu Brüssel und im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. kann man sich von den melancholischen Reizen solcher Ruisdaelschen Winterbilder umstricken lassen. Ein Münchener Bild aber zeigt uns die Wirkung des eingetretenen Tauwetters auf eine beschneite Dorfstraße. Im ganzen gehören die Darstellungen ausnahmsweiser Himmelserscheinungen doch zu den Seltenheiten unter Ruisdaels Werken. Eine völlige Ausnahme unter seinen Darstellungen aber bildet das merkwürdige Bild der Wallace-Kollektion in London, das sich an das Claude Lorrain geläufige Problem gewagt hat, die Sonnenscheibe selbst am Himmel darzustellen. Matt leuchtend steht sie am Horizonte hinter einer Schafweide am Waldrand und bestrahlt den geraden bildeinwärts führenden Weg.

Auf die Dauer wirkte nun eben der Aufenthalt in Amsterdam doch ablenkend oder, wenn man will, fördernd auf Ruisdaels Tätigkeit ein. In ihr eignete sich, wie Bredius es im Text zu seiner Ausgabe des Reichsmuseums ausdrückt, „etwas höchst Merkwürdiges". Der Meister war wahrscheinlich mit dem Absatz seiner schlicht, aber mit feinstem Künstlerauge der heimischen Natur abgesehenen Gemälde nicht zufrieden. Er suchte nach Neuem, Besonderem. Zunächst, wohl noch in den sechziger Jahren, tat der Erfolg der norwegischen oder schwedischen Landschaften seines Freundes Everdingen es ihm an. Die Tannen, die Felsen, die Wasserfälle! Vor allen Dingen die Wasserfälle! In ihnen mußte der Zauber stecken. Ruisdael fing an, dieselben Gegenstände zu malen. Wie aber fing er es an, da er doch nicht, wie Ever-

dingen, in Skandinavien gewesen war? Lieh er sich dessen Skizzen und Naturstudien? Man hat es behauptet, und ich möchte dem nicht für alle Fälle widersprechen; aber es kann höchstens in Ausnahmefällen richtig sein. Seine Motive decken sich nicht mit denen Everdingens, haben auch nur in den seltensten Fällen ein wirklich skandinavisches Gepräge. Hügellandschaften und klare rauschende Wasser zu studieren, hatte er auch in den an Holland grenzenden deutschen Gegenden, die er besuchte, Gelegenheit. Er vergrößerte das hier Gesehene im Sinne der Everdingenschen Landschaften, sah die Felsen und Tannen und Holzhäuser, die er doch keineswegs immer anbrachte, wohl auch wirklich seinem Freunde Everdingen ab; und so setzte er aus eigenen Naturstudien und Erinnerungseindrücken Phantasielandschaften zusammen, in denen rauschende Wasserfälle die Hauptrolle spielten. Dutzende und aber Dutzende solcher Wasserfallbilder hat er geschaffen. Die ältesten von ihnen gehören sicher noch den sechziger Jahren, die meisten aber doch wohl erst den siebziger Jahren an. Er stattete sie mit den eigensten Merkmalen seiner Pinselführung aus, er beseelte sie mit dem innersten Empfinden seines Gemüts. Je ernster und trauriger sein Leben sich gestaltete, mit desto düsterer Stimmung, desto tiefere Schwermut spiegelte sich auch in diesen wunderbaren „Rauschetälern", diesen echten „Ruisdaels" wider. Ruisdael kann nämlich, etwas anders buchstabiert, mit „Rauschetal" übersetzt werden. Schon Houbraken ließ sich das Wortspiel nicht entgehen. Einige dieser Bilder, die alle mit Hirten und Schafen ausgestattet zu sein pflegen, erinnern wirklich an Everdingens skandinavische Landschaften: so zum Beispiel das schöne Bild in der Londoner Nationalgalerie mit dem Holzsteg über dem tosenden grauen Naß, mit der blauen Ferne hinter der von hellem Sonnenlichte durchstrahlten Schlucht, mit dem kahlen hohen Berggipfel, der rechts hinter den Bäumen aufsteigt. Die meisten von ihnen stellen jedoch norddeutsche Hügellandschaften dar, Tannengruppen, Eichenwälder, Rasenhänge, niedrige Felsabstürze, zwischen denen das Wasser verhältnismäßig breit und flach in niedrigen Absätzen herabschäumt. Zu Ruisdaels Wasserfällen dieser Art gehören seine schönen Bilder in der Petersburger Eremitage, im Berliner Museum und in der Dresdener Galerie, hier wenigstens die beiden kleineren Bilder dieser Art, während das größere, das durch Goethes Beschreibung berühmt geworden ist, schon einer dritten Gruppe Ruisdaelscher Wasserfallbilder angehört. Die Bilder dieser Gruppe stellen größere, wildere Berglandschaften dar, die durchaus keinen skandinavischen Charakter tragen, sondern der künstlerischen Einbildungskraft des Meisters — oder den Skizzen Roghmans und anderer — ihre Entstehung verdanken. In organisch der Natur nachempfundener Gliederung türmen sich Berge über Berge; die Gipfel sind mit Schlössern oder alten Burgen geschmückt; an den Berghängen wechseln Felswände mit Matten und Wäldern; das rauschende graue Wasser schwemmt entwurzelte Baumstämme mit fort. Bilder dieser Art, in denen der Landschaftsmaler schon zum Landschaftsdichter geworden ist, besitzen zum Beispiel die Galerien im Haag, in Amsterdam und in Kassel. Das Kasseler Bild ist vielleicht das reichste, malerischste und poetischste von ihnen allen. Schöne Wasserfallbilder des Meisters sieht man ferner in den öffentlichen Hauptsammlungen von Braunschweig, von Kopenhagen, von Petersburg, von Berlin, von München und von Schwerin, in der Galerie Arenberg in Brüssel und in der Wallace-Kollektion in London. Diese Darstellungen von Wasserfällen ziehen sich durch die ganzen beiden letzten Lebensjahrzehnte des Meisters hindurch; sie nehmen daher auch an allen Stilwandlungen teil, die sich jetzt noch in seiner Malweise verfolgen lassen. Die Bilder der besten mittleren Zeit des Meisters, auch noch alle Bilder der sechziger Jahre, zeigen noch vollen, festen Farbenauftrag und satte, saftige Naturfarben. Die Melancholie, die sie oft schon widerspiegeln, liegt mehr in den Vorwürfen und im atmosphärischen Leben als in der Färbung. Allmählich aber wird Ruisdaels Pinselführung weicher, flüssiger,

flüchtiger, schieben sich schwere graue Schatten in den Vordergrund, türmen sich schwarze Wolken am Himmelsgewölbe. Manche seiner letzten Bilder erscheinen fast wie versunken in schwere, schwarze Schatten. Unzweifelhaft sind diese Bilder bedeutend nachgedunkelt, waren sie ursprünglich nicht so schwarz, wie sie heute dreinschauen; aber daß sie so nachgedunkelt sind, ist doch eine Folge der dunklen Untermalungen, die der Meister jetzt bevorzugt und der schwarzen Schatten, die er über seine Bilder auszubreiten liebte.

Dem letzten Jahrzehnt des Meisters gehören, schon nach den Trachten ihrer reichen Staffagefiguren sowie nach ihrer Malweise zu schließen, auch die städtischen Ansichten an, in denen er jetzt versuchte, mit Ansichtenmalern vom Schlage der Berckheyde zu wetteifern. An malerischer Weichheit der Pinselführung und an stimmungsvoller Vereinheitlichung des Gesamteindrucks ließen diese Versuche sofort alle Schöpfungen seiner Vorgänger hinter sich zurück. Man denke nur an den Vijverberg im Haag und an die Bilder der Berliner und der Rotterdamer Sammlung, die den Domplatz mit der alten Stadtwage und den Fischmarkt in Amsterdam schlicht und wahr und doch von wunderbarem Stimmungszauber umflossen darstellen.

Treten wir nun aber vor das Bild Ruisdaels aus den siebziger Jahren, dessen Entstehungsjahr inschriftlich beglaubigt ist, vor die durch und durch poetisch empfundene Ruinenlandschaft von 1673 in der Londoner Nationalgalerie, so sehen wir uns sofort mitten in den Strom der Phantasiekunst des Meisters versetzt. Von nun an erscheint Ruisdael wirklich als Dichter. Hierher gehört auch die große, stille, ergreifend schwermütig gestimmte Berglandschaft mit dem dunklen See am Fuße des von Wolken überragenden Gebirges in der Eremitage zu Petersburg. Das Hauptbild dieser ganzen Gattung aber ist der vielgenannte, gefeierte und getadelte Judenkirchhof der Dresdener Galerie. Uns, die wir einerseits der Ansicht sind, daß freilich eine größere künstlerische Feinfühligkeit, als den meisten „Phantasiekünstlern" eigen ist, dazu gehört, das Naturbild mit kaum merklichen äußeren Abweichungen vom wirklich Gesehenen, sozusagen von innen heraus zu einem Kunstwerke zu gestalten, andererseits aber, wenn nur die Fühlung mit der Natur in jedem Pinselstrich gewahrt ist, den aus der Tiefe dichterischer Begeisterung entstandenen Neuschöpfungen erst recht eine künstlerische Daseinsberechtigung zugestehen, uns erscheint gerade Ruisdaels Judenkirchhof nach wie vor als die großartigste Leistung der dichtenden Landschaftsmalerei, die jemals geschaffen worden ist. Goethe beginnt seine Betrachtung über den Judenkirchhof, nachdem er schon von dem Kloster und dem Wasserfall gesprochen hat, mit den Worten: „Das dritte Bild ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgendein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein mehr als Vergangenes, sie sind Grabmäler von sich selbst." Daß der Ausdruck Judenkirchhof berechtigt sei, scheint Goethe nicht anzuerkennen. Ich wollte es früher auch nicht glauben. In der Tat scheint das Bild, im ganzen betrachtet, eher den verlassenen christlichen Kirchhof eines einsam im Walde gelegenen, zerstörten Klosters, als einen Judenkirchhof darzustellen. Und doch läßt sich nachweisen, daß Ruisdael dieses Grabmotiv, dem auch alle christlichen Symbole fehlen, unmittelbar dem Judenkirchhof bei Amsterdam entlehnt hat. Es gibt einen Stich von Blotelingh nach einer Zeichnung Ruisdaels mit der Überschrift ‚Der Judenkirchhof von Amsterdam', und dieser Stich enthält alle Hauptmotive des Vordergrundes unseres Bildes. Eine Ruine, wie die dargestellte, hatte Ruisdael wohl auch früher nach der Natur gezeichnet. Er brauchte dazu nur nach Brederode bei Haarlem zu wandern. An Bäumen, lebenden und abgestorbenen, wie er sie auf dem Bilde zu solcher Ruine und solchen Gräbern gesellt, fehlte es in seinen Studienmappen wahrscheinlich auch nicht; und selbst einen solchen wildschäumenden Bergbach, wie er sich hier durch die Gräber wälzt — Goethe meint,

er könnte durch den Einsturz der Gebäude aus seinem ursprünglich glatten Weg gelenkt worden sein —, konnte er im Bereiche seiner Studienwanderungen selbst gesehen haben. Aber was hat Ruisdael aus allen diesen Einzelheiten gemacht! Zu einem wie großartigen Stimmungsbilde hat er sie zusammengesetzt! Es ist ein Bild der Vergänglichkeit alles Irdischen, nicht nur der Menschen selbst, sondern auch aller Werke von der Menschen Hand, einschließlich der Gräber, in die sie ihre Vergänglichkeit verstecken. Und noch stellt die Natur ihr Zerstörungswerk nicht ein. Noch ballen schwarze, schwere Wolken sich am Himmel, dem Wildbach neue Quellen zuzuführen. Matt nur, einem schwachen Hoffnungsstrahle vergleichbar, wölbt der Bogen des Friedens sich vor dem dunklen Gewölk. — Daß dies eines der letzten Bilder des Meisters gewesen ist, zeigt seine Malweise, zeigt seine Nachdunklung, zeigt aber auch die trostlose Stimmung, die sich in ihm widerspiegelt. So mußte Ruisdael der Große empfinden, als er sein Ende nahe fühlte. Nach dem Tode seines Vaters, dessen Leben sein Leben gewesen war, ging es auch mit ihm rasch bergab. Seine Zeitgenossen, die auch für seine besten früheren Bilder nur 10—20 Gulden bezahlt hatten, wollten von seinen landschaftlichen Erfindungen nichts wissen. Was ging die realistischen Amsterdamer auch die Landschaftsdichtung des Malers Jakob Isaakszoon van Ruisdael an? Mindestens 500 Bilder und 10 Radierungen — ansprechend, wie diese Radierungen sind, spielen sie in seinem Schaffen doch nicht entfernt die Rolle, wie Rembrandts Radierungen in dessen Gesamtwerk — hatte er in mehr als dreißigjährigem Ringen in die Welt gesetzt. Er hatte nicht so viel mit ihnen verdient, daß er jemals dazu hätte kommen können, an sich selbst zu denken. Jetzt wandelte er, nur wenig mehr als fünfzig Jahre alt, schon vergessen von der Mitwelt, als ein Schatten seiner selbst in Amsterdam umher. Seine Kränklichkeit nahm auch mit jedem Jahre zu. Im Jahre 1681 hatte die Mennonitengemeinde ein Einsehen. Am 28. Oktober schrieben seine „Freunde" (so nannten die Mennoniten sich untereinander) an das Bürgermeisteramt von Haarlem; sie suchten für Jakob Ruisdael den Großen, da er doch geborener Haarlemer war, um einen Platz im Aalmozeniershuis, im Krankenstift, nach; es wird dasselbe Stift gewesen sein, in dem er früher im Falle äußerster Not seinen Vater untergebracht zu sehen wünschte. Für gute Bezahlung konnte man dort einen einigermaßen guten Platz erhalten, und die Amsterdamer Mennoniten sorgten nicht schlecht für ihren Freund. Sie verpflichteten sich nicht nur, seine Beköstigung zu bezahlen, sondern ersuchten den Vorstand des Aalmozeniershuis auch ausdrücklich, sich reichlich bezahlen zu lassen, damit er keinen Schaden, sondern Nutzen von seinem Pflegling hätte. Und so geschah's. Die letzten Blicke des Meisters, der in der Natur den Geist des Schöpfers belauscht hat, fielen auf die geweißten Wände des Armenhauses. Der Künstler, von dessen Bildern manches einzelne heute höher bezahlt wird, als er zu seinen Lebzeiten für alle seine 500 Bilder, die heute alle Galerien der Welt schmücken, zusammengerechnet erhalten hatte, starb einsam und verlassen zwischen den kahlen Wänden des Krankenstifts. Nur ein halbes Jahr noch hatte er in ihm gelebt. Am 14. März 1682 wurde er mit einem Aufwand von nur vier Gulden in der Kirche des heiligen Bavo zu Haarlem zur ewigen Ruhe gebettet. Das war das Ende vom Liede.

Oder nein! Nicht das Ende! Auch auf Erden lebt Ruisdael in seinen Werken unsterblich weiter. Schon ein Menschenalter nach seinem Tode wurde er als großer Landschaftsmaler gefeiert. Er war und ist und bleibt einer der größten Künstler aller Zeiten, weil er, wie alle größten Künstler, abgesehen von seiner technischen Meisterschaft, durchaus ein Sohn, kein Enkel der Natur war. Er sah die Natur stets mit eigenen Augen und daher auch mit den Augen seines eigenen Volkes und seiner eigenen Zeit, vor allen Dingen aber mit echten, großen Künstleraugen an, die in der Natur etwas anderes, etwas Reineres, Tieferes, Geistigeres sahen als die Augen der gewöhnlichen Sterblichen.

VIII. Kirchenlandschaften*)

Ein Abschnitt aus der Geschichte der Landschaftsmalerei

Eine beachtenswerte, bisher im Zusammenhang aber kaum beachtete Erscheinung in der Geschichte der Malerei ist die Verwendung von Landschaftsgemälden zum Kirchenschmuck. Daß es sich in den meisten Fällen um Landschaften handelt, die mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende ausgestattet sind, ist selbstverständlich; daß solche Landschaften schon wegen der Nebensächlichkeit der in ihnen geschilderten kirchlichen Vorgänge nicht als Andachtsbilder auf den Altären stehen, sondern in der Regel als Wandschmuck dienen, ist erklärlich; daß eben deshalb öfter ganze Folgen von Kirchenlandschaften als Einzelbilder in Betracht kommen, läßt sich denken. Auffallend erscheint demgegenüber die örtliche und zeitliche Begrenztheit dieser kunstgeschichtlichen Erscheinung. Örtlich blieb sie in ihrer ausgebildeten Gestalt einerseits auf Rom und ganz wenige andere italienische Städte, anderseits auf Belgien und einige angrenzende französische Orte beschränkt. Zeitlich aber erreicht sie, wenn auch einige frühere Erscheinungen als Vorstufen zu ihr betrachtet werden müssen, ihren Höhepunkt erst im 17. Jahrhundert, in dem die Landschaftsmalerei ja überhaupt erst ihr volles Selbstvertrauen gewann, und nimmt, von unbedeutenden Ausläufern abgesehen, im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ein ziemlich jähes Ende.

Fragen wir, in welcher früheren Zeit, in welcher Zeit vor der Entwicklung der neueren Landschaftsmalerei ein Schmuck von Gotteshäusern mit Landschaften überhaupt denkbar gewesen wäre, so müssen wir uns im Geiste sofort anderthalb Jahrtausende zurückversetzen. In der Zeit der Nachblüte der griechischen Kunst auf ägyptischem und italienischem Boden waren die Vorbedingungen zu einer Verwendung der Landschaftsmalerei zum Tempelschmuck gegeben. In den hauptsächlich in Rom und in den vom Vesuv verschütteten Städten Kampaniens wieder ausgegrabenen Wandgemälden jener Zeit tritt uns die Landschaftsmalerei in einer immerhin bedeutenden technischen Ausbildung entgegen.[1]) Konnte sie sich einer völlig durchgebildeten Perspektive auch noch nicht bedienen, so reichte ihr auf Naturbeobachtung gegründetes und von den Mathematikern geleitetes perspektivisches Gefühl doch aus, die Linien sich halbwegs richtig verkürzen, die Gegenstände sich annähernd genügend verkleinern, die Farben in der Ferne sich einigermaßen wahr abtönen zu lassen. Ihre besten Leistungen stellen uns recht gut beobachtete und wohl abgerundete Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen vor Augen. Gerade zu ihren besten Leistungen aber gehören einerseits Landschaftsbilder mit mehr oder minder religiös angehauchter mythologischer Staffage, anderseits weihevoll aufgefaßte Darstellungen idyllischer Heiligtümer in allen Abstufungen vom einfachen heiligen Baume bis zu reich mit Götterbildern geschmückten Tempelanlagen. Obendrein sind alle antiken Landschaften Wandgemälde und bilden die besten von ihnen, wie die Odysseelandschaften vom Esquilinischen Hügel in Rom, nicht

*) Dieser Aufsatz ist ein in allem Sachlichen unveränderter Abdruck meiner 1890 im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 337—362 veröffentlichten Arbeit.

[1]) Vergleiche den Aufsatz oben I, S. 19 ff. Zwischen dem Druck unseres ersten und dieses zweiten Bandes erschien Rostowzews dort genannte russische Abhandlung über die hellenistisch-römische Architekturlandschaft in deutscher Sprache in den „Römischen Mitteilungen“ XXVI (1911), S. 1—185.

nur dekorative, sondern auch gegenständliche Folgen. An sich war diese Landschaftsmalerei also gewiß reif, in den Dienst der Gotteshäuser zu treten. Es fragt sich nur, ob die Tempel die Eigenschaften besaßen, derartige Landschaftsfolgen aufzunehmen. Für die Haupträume der regelrechten Tempelanlagen wird es verneint werden müssen. In Neben- und Außenräumen solcher Tempel aber und in den Hauptsälen freierer Tempelanlagen konnte sich recht wohl eine religiöse Landschaftsmalerei entfalten. In der Tat finden sich in der unteritalischen Wandmalerei jener Tage verschiedene Spuren einer landschaftlichen Ausschmückung von Tempeln. Doch würde es an dieser Stelle zu weit führen, allen diesen Spuren nachzugehen. Nur bei dem Hauptbeispiel jener Kunstübung in der römischen Kaiserzeit müssen wir einen Augenblick verweilen. Ein vollgültiges Zeugnis umfangreicher Verwendung von Landschaftsfolgen zum Tempelschmuck bietet der Isistempel in Pompeji, der nach dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr. von Grund aus neu erbaut worden war. Dieser Tempel wurde bereits 1765 ausgegraben. Seine Gemälde sind daher, wie es damals üblich war, von den Wänden abgelöst und später ins Neapeler Museum gebracht worden, wo man sie noch heute mit Muße betrachten kann.

Bekanntlich hatte der ägyptische Gottesdienst, besonders der Isiskultus, schon in der letzten Zeit der römischen Republik das Mittelmeer überschritten. Im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit fand er eine rasche Ausbreitung auf italienischem Boden. Die Geheimnisse des ägyptischen Priestertums, das Fremdartige der afrikanischen Tierwelt, das Zauberhafte der tierköpfigen Gottheiten übten eine magische Anziehungskraft auf den Geist des alternden Hellenismus aus und verquickten sich mit den Wundern der eigenartigen Natur des Nillandes zu landschaftlichen Vorstellungen mehr phantastischer als wirklicher Art. Ägyptisierende Landschaften spielen daher eine keineswegs untergeordnete Rolle in dem Schatze der erhaltenen römischen und pompejanischen Wandgemälde. Hatte man sie sogar an den Wänden des Vorhofs des sogenannten Venustempels angebracht, so erscheint es selbstverständlich, daß man sie auch im Isistempel nicht missen wollte. Schon die Wände des Vorhofs waren innerhalb jener leicht geschürzten gemalten Scheinarchitektur, die den letzten Stil pompejanischer Wanddekoration bezeichnet, mit zahlreichen kleinen Landschaften solcher Art und mit kleinen Seestücken geschmückt, welche Kämpfe zwischen Kriegsschiffen darstellen und gewissermaßen den Übergang von Ägypten nach Italien versinnbildlichen. Doch kommen diese kleinen Landschaften mit ihren Darstellungen ägyptischer Heiligtümer oder Seeschlachten, so frisch und farbig sie aufgefaßt, so keck und flott sie hingesetzt sind, innerhalb der großen Gesamtdekoration der Wände als solche kaum zur Geltung. Um so mehr sprang die Landschaftsfolge in die Augen, mit der die Wände des großen, Kultuszwecken geweihten Saales im hinteren Teile des Tempelhofes geschmückt war. Gehoben und getragen wurde sie durch zwei große Hauptbilder, welche Szenen aus dem zwischen Griechenland und Ägypten vermittelnden Mythos der Io darstellen. Das eine von ihnen zeigt Io, von Argos bewacht. Auf dem anderen, das leider nicht wohl erhalten ist, wird Io vom Nilgott der Isis zugeführt. Die fünf, im Durchschnitt etwa anderthalb Meter hohen und breiten Landschaften aber, von denen eine sich nur in einem alten Kupferstiche erhalten hat, während die übrigen vier, wie gesagt, im Museo Nazionale zu Neapel aufbewahrt werden, gaben, stimmungverleihend, den Grundton in dem geräumigen Saale an. Auf dem verlorenen Bilde hüteten Sphinxe unter einer Palme einen Tempeleingang. Auf den vier erhaltenen sind ebenfalls Heiligtümer dargestellt: mächtige, pinienartige Bäume, von säulengetragenem, mit Weihgeschenken behängtem Gebälk umbaut, Tempel, vor deren Altären Priester opfern, größere Anlagen unter mächtig aufragenden Felsen, an ruhig fließendem Gewässer oder unter schäumendem Wasserfalle. Dazwischen thronen seltsame ägyptische Gottheiten, wie die männliche Sphinx und der Sperber mit dem Lotos

auf dem Kopfe, schreiten heilige Niltiere, wie der Ibis, einher, ist alles mit Geräten des Isiskultus, wie dem langgeschnäbelten Kruge, ausgestattet. Es verdient bemerkt zu werden, daß die Pygmäen und die sonstigen scherzhaft-satirischen Gestalten, die in den ägyptisierenden Landschaften der pompejanischen Wohnhäuser so häufig vorkommen, diesen Tempellandschaften fehlen. Offenbar sollten diese den Gottesdienst unterstützen, den Gläubigen mit fremdartig geheimnisvollen Schauern erfüllen und in dem ganzen Raume eine weihevolle Feststimmung verbreiten helfen. Sie werden ihren Zweck erfüllt haben und sind daher als gottesdienstliche Landschaften in eigentlichem Sinne anzusehen.

* * *

An 1500 Jahre dauerte es, bis die Landschaftsmalerei ähnlichen Aufgaben wieder gewachsen war. In der Verfallzeit des römischen Altertums verflüchtigte sie sich allmählich, bis sie als solche ganz in Vergessenheit geriet und nur noch in den Hintergründen einiger Handschriftenmalereien und Kirchenmosaiken ein kümmerliches Scheinleben weiterführte. Im eigentlichen Mittelalter, dessen Malerei ihren Gestalten in der Regel nur den schlichten Gold- oder Wandgrund gönnte, wagte sie sich zunächst in seltsam stilisierten, mißverstandenen Einzelzutaten zu den Figurendarstellungen der Wandgemälde und Miniaturen wieder hervor. Im Jahrhundert vor dem Zeitalter der Wiedergeburt erst versuchte sie sich in den Hintergründen religiöser Darstellungen, allmählich kenntlicher werdend, immer aber noch unbeholfen und schüchtern, weiter auszubreiten. Will man sich überzeugen, in welchem Umfange im 14. Jahrhundert die Landschaft in der italienischen Wandmalerei gelegentlich doch schon wieder mitsprach, so betrachte man den Hintergrund des 1328 von Simone Martini in der Sala del Consiglio des Palazzo Pubblico zu Siena gemalten, im Profil nach links gewandten Reiterbildnisses des Kriegshauptmanns Guidoriccio Fogliani de' Ricci. Für den Gesamteindruck ist die Landschaft mit der Stadt auf dem Berge zur Linken, dem Feldlager am Fuße der Felsen zur Rechten bereits beinahe so wichtig wie der Reiter. Aber von perspektivischer Empfindung ist weder in den Linien noch in den Farben die Rede; und statt des Himmels stößt ein fester, jetzt dunkelblau zugestrichener Grund an die Umrisse der Berge und der Festung. Oder man sehe die berühmten frühen Gemälde des Kamposanto zu Pisa, den Triumph des Todes und die Einsiedler in der thebanischen Wüste auf ihre landschaftliche Wirkung hin an. Dieses Bild steht zwischen einer landkartenartigen und landschaftlichen Auffassung in der Mitte, jenes aber muß seiner Gesamtauffassung nach als die großartigste landschaftliche Darstellung des 14. Jahrhunderts bezeichnet werden. Wie wild und schauerlich ist die an ihrem oberen Rande mit Bäumen bestandene Felsschlucht, wie lieblich die baumreiche Wiese der Seligen daneben! Sicher war es hier bereits die Absicht des Künstlers, dem religiösen Gehalte seines Bildes durch die landschaftliche Stimmung zu Hilfe zu kommen. Aber wie unbeholfen und konventionell sind die orgelpfeifenartig gerippten, grün, gelb und rot schillernden Felsmassen der Schlucht gezeichnet und gemalt, wie wenig Eigenleben hat der Künstler selbst noch den kugelförmig zugestutzten Bäumen zu verleihen vermocht!

* * *

Erst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts hatte sich der Umschwung in der ganzen Lebens- und Weltanschauung der Menschheit so weit vollzogen, daß sie in Leben und Kunst sich selbst und die übrige Welt wieder unbefangen beobachten, auffassen und darstellen lernte. Seit Jakob Burckhardts Ausführungen in seiner Kultur der Renaissance läßt sich kaum etwas Neues darüber sagen. Wie eine Binde fiel es den Künstlern von den Augen, daß sie nicht nur

sich selbst und ihre Mitmenschen, sondern auch den Himmel mit seinen Wolken, das Meer mit seinen Wogen, die Erde mit ihren Bergen und Tälern, ihren Strömen und Bächen, ihren Pflanzen und Tieren, ohne die Brille verjährter Überlieferungen und Vorurteile anschauten und nachzubilden strebten.

Bedeutsam für unsere Aufgabe ist die Tatsache, daß die Landschaftsmalerei sich, ziemlich gleichzeitig im italienischen Süden und im flämischen Norden, zunächst in den Hintergründen kirchlicher Gemälde entfaltet hat. Daß das große Genter Altarwerk der Gebrüder van Eyck an der Spitze dieser Entwicklung steht, ist schon oft bemerkt worden. Man braucht nur die Landschaft über Gentile da Fabrianos wenig früher entstandener Anbetung der Könige in der Akademie oder die Landschaft auf Masaccios ziemlich gleichzeitigem Zollgroschenbilde in der Brancaccikapelle zu Florenz mit der Landschaft des Genter Altarwerkes zu vergleichen, um sich von der Überlegenheit der landschaftlichen Naturanschauung der Niederländer zu überzeugen. Wie unrichtig und hart erscheint die reich gemeinte Landschaft Gentiles, trotz oder wegen des phantastischen Eindrucks des zur Wiedergabe des Sonnenlichtes verwendeten Blattgoldes, in dem sogar die Lichtseiten der Bäume erglänzen! Wie dürftig und nüchtern wirkt die weitgedehnte, mit zerstreuten Bäumen spärlich durchwachsene Hügellandschaft auf Masaccios Bilde! Welcher Reichtum, welche Wahrheit, welches Leben dagegen in den Landschaften des van Eyckschen Gemäldes! Auf dem Mittelbilde, der Anbetung des Lammes, in der Genter Kathedrale zeigen freilich die ungewöhnliche Höhe des Augenpunktes, der offenbare Mangel fester perspektivischer Kenntnis, die Regelmäßigkeit, mit welcher im Mittelgrunde prachtvoll getürmte Kirchen und Schlösser mit grün bewaldeten Hügeln abwechseln, daß der Meister sich mit der Gesamtanordnung der Landschaft noch nicht recht abzufinden wußte. Aber welche Fülle, welcher Saft, welche Frische im einzelnen, von der mit den natürlichsten Kräutern und Blumen geschmückten Wiese des Vordergrundes bis zu den Waldbäumen, den Zypressen, den Palmen, den rot schimmernden Blütenbüschen des Mittelgrundes und bis zu der blauen Ferne unter dem weißlich sich senkenden Himmel. Das ist alles Anschauung und Empfindung. Und dann die Flügel im Berliner Museum: der Zug der Richter und der Streiter Christi durch die von Rasenabhängen und Wäldchen unterbrochene Felsenlandschaft unter der leuchtenden Luft, in welcher Silberwölkchen schweben! Wie malerisch und zugleich wie natürlich tritt uns, trotz der mangelnden Feinheiten der Luftperspektive, die Farbenabstufung von dem blauen, schneebedeckten Alpenhochgebirge der Ferne bis zu dem braunen Sande des Weges im Vordergrunde entgegen! Und von der anderen Seite der Zug der Pilger und Einsiedler durch eine reich gegliederte, mit südlichem Baumwuchse geschmückte Landschaft! Welche Üppigkeit des Orangendickichts, der Zypressen, der Palmen, der Laubbäume! Welche Klarheit des Durchblicks in das helle Flußtal des Mittelgrundes! Welche Anschaulichkeit der Stadtansicht am Fuße der mittelhohen blauen Berge, die das Tal begrenzen! Wahrlich, der Schöpfer dieses Bildes konnte und mochte sich das himmlische Paradies nicht mehr ohne irdische Landschaftsschönheit vorstellen. Die Landschaft wirkt daher auch hier, kirchlich genug, mit zur Hebung des religiösen Eindrucks der Hauptdarstellung, des Zuges der Auserwählten zum Brunnen des ewigen Lebens.

Wie die Landschaft sich, von diesem Bilde ausgehend, in den Niederlanden in den nächsten hundert Jahren weiter entwickelt hat, kann man in Edgar Baes' Histoire de la Peinture du Paysage oder, besser, richtiger und anschaulicher, in Ludwig Kämmerers Schrift über die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Dürers nachlesen.[1]) Uns würde es, da Wandbilder in dieser Entwicklung keine

[1]) Spätere Schriften zur frühen Entwicklung der Landschaftsmalerei in den Niederlanden von Fortunat Schubert von Solden, in Mittelitalien von Joh. Guthmann. Vgl. unseren Schriftennachweis.

Rolle spielen, zu weit von unserem Hauptwege ablenken, darauf einzugehen, und noch weiter von unserem Ziele würde es uns entfernen, wenn wir die Ausbildung der nordischen Landschaftsmalerei gar bis zum Ende des 16. Jahrhunderts Schritt für Schritt verfolgen wollten. Albert van Ouwater, Hans Memling, Dirk Bouts und Gerard David († 1523), auf dessen Taufe Christi in der Brügger Akademie die vom Mittelbilde auf die Seitenflügel übergehende, üppige, inhaltreiche, saftige Landschaft für den Gesamteindruck schon die Hauptsache bildet, schmückten ihre Altartafeln mit immer umfangreicheren, immer richtiger beobachteten, immer stimmungsvolleren Darstellungen prächtiger Stücke der Erdoberfläche. Joachim Patinier († 1524), den Dürer schon schlechthin „den guten Landschaftsmaler" nannte, machte die Darstellung von Landschaftsbildern mit biblischer oder Heiligenstaffage bereits zu seinem Hauptfache; sein Nachfolger Henrik Blcs († nach 1521) setzte bereits Landschaften ohne kirchliche Figuren in die Welt. Dann erfüllte P. Brueghel d. Ä. († 1569), der mächtige, die niederländische Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts mit gewaltigem Eigenleben; Gillis van Koningsloo († 1607) aber wurde der Vater einer neuen, ins 17. Jahrhundert hinüberleitenden, freilich auch noch nicht völlig freien Landschaftsauffassung, die Sponsel untersucht hat. Wir können uns dieser ganzen Entwicklung hier nur im Vorübergehen erinnern.

Bedeutsamer ist es für unseren Gegenstand, einen Blick auf die Entwicklungsgeschichte der landschaftlichen Gründe in der italienischen kirchlichen Wandmalerei der Renaissancezeit zu werfen, der der Norden eben nichts an die Seite zu setzen hat. Hier befinden wir uns eigentlich schon mitten in unserer Hauptaufgabe, hier stehen wir wenigstens den eigentlichen Vorstufen der kirchlichen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts gegenüber, die eben deshalb nur als ihre Vorstufen bezeichnet werden können, weil die Landschaft in diesen Gemälden, selbst wo sie räumlich überwiegt, doch noch niemals zum Hauptzweck der Darstellung wird. Natürlich richtet es sich nach den dargestellten Stoffen der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende, ein wie weiter Spielraum der Landschaft gegönnt wird. Aber es muß betont werden, daß die italienischen Wandmaler des 15. Jahrhunderts der Gelegenheit, ihre religiösen Darstellungen mit reichen landschaftlichen Gründen auszustatten, keineswegs aus dem Wege gingen und sich durchaus nicht scheuten, wenn der Gegenstand darauf hinwies, die Landschaft für den ersten Anblick scheinbar zur Hauptsache zu machen. Besonders war dies von Anfang an bei einigen Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt der Fall.

Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts kommen hier die früher dem halb mythischen Antonio Solario (lo Zingaro) zugeschriebenen, augenscheinlich durch die umbrische Kunst beeinflußten Wandgemälde aus dem Leben dieses Heiligen in einem der Klosterhöfe von S. Severino zu Neapel in Betracht.[1]) Die ganze, aus zwanzig Bildern bestehende Folge ist ungemein landschaftlich empfunden. Die Gründe sämtlicher Bilder wirken mit ihrem feinen olivenfarbigen Gesamtton, in dem die Lokalfarben nur leise angedeutet sind, mit ihren schlanken, schwarzstämmigen, dünn belaubten Bäumen, ihren steilen, gut verteilten Felsmassen, ihren hellen Strömen mit ihrer klaren, einfachen, auch perspektivisch verständigen Anordnung ungemein stimmungsvoll. Einige der Bilder, wie die Darstellung der Einsiedler, die sich den Heiligen zum Gesetzgeber erbitten, wie die Szene im Klostergarten und wie die Buße des Heiligen in den Dornen, wirken bereits vollständig als Landschaften mit Staffagefiguren. Schon Jakob Burckhardt sagte im Cicerone mit Recht: „Überhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewußtsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt." Auch die Fresken aus dem Leben des heiligen

[1]) Solario war nach neueren Forschungen Venezianer. Näheres in meiner Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. II, S. 650, Leipzig 1905.

Benedikt im Klosterhofe von Monteoliveto sind hier zu nennen, besonders die acht Bilder der Folge, die Luca Signorelli 1497 gemalt hat. Die Darstellung der Vertreibung des Feindes beim Klosterbau zum Beispiel ist, als Ganzes betrachtet, eine wohlangeordnete Landschaft mit Bergen und Landseen. Signorelli hat der Landschaft später nur selten wieder eine solche Bedeutung abgewonnen, wie in diesen Bildern.

Viele andere reich mit Landschaften ausgestattete italienische Kirchenfresken des ganzen 15. Jahrhunderts bringen es uns zum Bewußtsein, daß, wenn die Niederländer dieser Zeit über eine reichere, üppigere landschaftliche Einbildungskraft, über eine liebevoller bei allen Einzelheiten verweilende landschaftliche Beobachtungsgabe verfügten als die Italiener, diese letzteren dafür früher als jene zu einem vollen Verständnis der Perspektive, zu einer Wiedergabe der großen Hauptlinien der Erdoberfläche und zu einer klaren, ruhigen Verteilung der Massen gelangten. Man betrachte auf ihre perspektivische Wirkung hin nur Piero degli Franceschis Fresken von 1451 in S. Francesco zu Arezzo. So etwas wäre in den Niederlanden um die Mitte des Jahrhunderts unmöglich gewesen. Die perspektivischen Kenntnisse Pieros wirkten seit der Mitte des Jahrhunderts in ganz Italien nach und kamen selbstverständlich bald auch der natürlichen Anordnung der landschaftlichen Gründe in der kirchlichen Wandmalerei zugute.

Für die Entwicklungsgeschichte der italienischen Landschaft hinter biblischen Darstellungen in allen Übergängen vom 14. ins 15. Jahrhundert ist wieder das Kamposanto in Pisa besonders lehrreich. Von den schon erwähnten Bildern des 14. Jahrhunderts bis zu Benozzo Gozzolis großer Freskenfolge aus dem Alten Testamente durchschreiten wir hier alle Stufen der landschaftlichen Auffassung jener ringenden Zeit. Auf manchen Bildern Benozzos überragt der Eindruck der klar gegliederten, reich mit Vorgängen aus dem Volksleben ausgestatteten, üppig mit Prachtbäumen geschmückten Landschaft räumlich und künstlerisch die Wirkung der biblischen Darstellung. Mächtige Zypressen, Palmen und Laubbäume halten, manchmal etwas allzu „monumental" für die Unmittelbarkeit des landschaftlichen Eindrucks, aber der Gesamtlandschaft den Charakter biblischer Größe und Ruhe verleihend, im Mittelgrunde vor den reichen Bergfernen Wache. Ebenso hat Benozzo seine Darstellungen aus dem Leben des heiligen Augustin in S. Agosto zu S. Gimignano aufs reichste und liebenswürdigste mit landschaftlichen Gründen ausgestattet. Man betrachte nur das Gemälde der Abreise des Heiligen von Rom und die köstliche Darstellung, wie er unter einem Prachtbaume sitzt und die Briefe des heiligen Paulus liest. Auch hier trägt der landschaftlich-idyllische Reiz wesentlich zu der Stimmung religiöser Sammlung bei, der das Bild durchweht. Das Bedeutendste in dieser Art aber hat derselbe Meister in der landschaftlichen Ausstattung des Zuges der Könige nach Bethlehem im Palazzo Medici (Riccardi) zu Florenz um 1459 geleistet. Wie der aus unzähligen florentinischen Bildnisgestalten zusammengesetzte Zug den Eindruck eines prächtigen, reichen Festzuges jener Tage macht, so dehnt sich, mit ihrem hohen Horizonte an einigen Stellen den Gesamteindruck fast beherrschend, auch die freilich noch halb durch die Brille mittelalterlicher Stilisierung geschene toskanische Berglandschaft reich und festlich, von einer Fülle malerischer Einzelmotive durchwoben, im ganzen Hintergrunde aus. Unter den Händen der späteren florentinischen Wandmaler wurde die Landschaft noch natürlicher in der Beobachtung der Felsen und Bäume, noch reiner in der Perspektive, noch feiner in den Linien, aber an Ursprünglichkeit und Wucht tun die Landschaften Benozzos es ihnen allen zuvor.

Wie sich die kirchliche Landschaftsmalerei gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Bologna entwickelt hatte, zeigen die Fresken aus dem Leben der heiligen Cäcilie von Lorenzo Costa, Francesco Francia und ihren Mitarbeitern in S. Cecilia

daselbst. Hier finden wir die Talsenkung in der Mitte des Bildes, die einfache, edle Linienführung, die schlanken, zart belaubten Bäume, wie sie uns ähnlich auch in der umbrischen Schule der Zeit, am schönsten vielleicht auf Peruginos Christus am Ölberg in der Akademie zu Florenz, entgegentreten. Doch ist der Pflanzenwuchs hier noch reicher, ist die Färbung kühler und klarer, die Linienführung charaktervoller als dort. Besonders reich ist die Landschaft Costas mit dem fernen Flußtal in der Mitte, dem malerisch angeordneten Dorf unter Bäumen im Mittelgrunde links, dem Schloß auf dem Berge vorn zur Rechten des Bildes, das die Bekehrung des heiligen Valerian darstellt, besonders fein abgewogen auf dem Gemälde des Begräbnisses der heiligen Cäcilie die Landschaft Francias mit ihrer klaren Gebirgsperspektive, ihrem üppigen Waldrand mit Palmen zur Rechten, ihrer grünen Talsohle in der Mitte, ihrem reich belebten Fernblick zur Linken. Da hier auch Szenen, die ihrem Wesen nach kaum im Freien gespielt haben können, in Landschaften verlegt worden sind, so ist es klar, daß die bolognesischen Künstler die Absicht hatten, den landschaftlichen Eindruck maßgebend für die dekorative Haltung und einheitliche Grundstimmung der Folge zu machen.

Der Wende der Jahrhunderte und des Stils gehören dann Pinturicchios Fresken aus dem Leben des Äneas Sylvius im Dome zu Siena an. Auch hier bleibt der Blick des Beschauers, trotz des Figurenreichtums, durch den die Vorgänge veranschaulicht sind, unwillkürlich an den landschaftlichen Hintergründen haften. Am weitesten ausgeführt sind sie auf der Darstellung der Reise des nachmaligen Papstes zum Baseler Konzil — wie malerisch die Gewitterwolke mit dem Regenbogen über dem grünen Rhein! —, auf der Schilderung des Empfangs des Jünglings vor dem Throne des Königs von Schottland — wie köstlich der Ausblick durch die drei Bogen der Empfangshalle in die reiche, feingegliederte Flußtallandschaft! —, auf dem Bilde der Zusammenkunft des deutschen Kaisers mit Eleonora von Portugal — wie stilvoll die Wirkung der drei schlanken, glattstämmigen Riesenbäume im Vordergrunde! — und auf dem Gemälde der Kreuzzugspredigt des Papstes im Hafen von Ancona — wie lachend das blaue Meer hinter der reich bebauten Bucht! Die Landschaft bildet in allen diesen Bildern nur einen Bestandteil ihrer großartigen dekorativen Gesamtwirkung, aber einen Bestandteil, der sich aus dem Ganzen nicht fortdenken läßt.

Sehr lehrreich für die Erkenntnis der Verschiedenheit der landschaftlichen Auffassung verschiedener italienischer Meister des 15. Jahrhunderts ist der Freskenzyklus florentinischer und umbrischer Künstler dieses Zeitalters in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Man vergleiche zum Beispiel die ruhigen, einheitlich empfundenen umbrischen Landschaften Peruginos oder Pinturicchios in der Reise Mosis und der Taufe Christi mit Cosimo Rosellis phantastisch großartiger Landschaft in der Anbetung des goldenen Kalbes und Piero di Cosimos wildromantischer Landschaft hinter desselben Meisters Bergpredigt oder Luca Signorellis reiche, klare Flußtallandschaft in Mosis Ende mit Botticellis weniger einheitlicher, aber reicher mit Einzelheiten ausgestatteter florentinischer Landschaft in Moses in Ägypten und im Sturz der Rotte Korahs!

Daß im 15. Jahrhundert gelegentlich einmal ein kirchliches Wandgemälde aus dieser Schule den figürlichen Vorgang so zusammenschrumpfen lassen konnte, daß wir eine wirkliche Kirchenlandschaft vor uns zu haben glauben, beweist schlagender als irgendein anderes Bild Cosimo Rosellis große Freskodarstellung der ganzen Gegend vom Kalvarienberg bis zum Libanon an der Innenseite über der Eingangstür des Domes zu Lucca. Dargestellt ist, wie der Engel dem Nikodemus befiehlt, das Antlitz des Heilandes aus Zedernholz zu schneiden; aber diese Geschichte ist hier offenbar nur der Vorwand für das Landschaftsbild. Cosimo wandelt auch hier in den Fußstapfen Benozzos. Doch muß betont werden, daß die ganze große Darstel-

lung in ihrer perspektivischen Unbeholfenheit und koloristischen Nüchternheit eher eine geographische Vorstellung als eine künstlerische Stimmung erweckt und und auch wohl erwecken will.

Wenden wir uns nach Venedig, wo die Staffeleimalerei sich im 15. Jahrhundert außerordentlich reich an besonders farbig aufgefaßten landschaftlichen Gründen entwickelt, während die Wandmalerei, der Feuchtigkeit des Klimas wegen, durch an den Wänden befestigte Leinwandbilder ersetzt wurde, so muß hervorgehoben werden, daß auch manche solche venezianische Palastwandgemälde, besonders die der Brüder Bellini, für die Geschichte der landschaftlichen Hintergründe von Bedeutung gewesen sind. Als kirchlicher Wandschmuck mit bedeutsamem landschaftlichen Gehalte kommt hier in der Richtung des 15. Jahrhunderts vor allen Dingen die Gemäldefolge in Betracht, mit der Vittore Carpaccio 1502 die Unterkirche von S. Giorgio degli Schiavoni schmückte. Von den neun großen Bildern, die drei Seiten des quadratisch gestalteten Betsaales einnehmen, sind die Darstellungen des heiligen Georg mit dem Drachen und des Heilands am Ölberg ihrer Gesamthaltung nach als kirchliche Landschaften zu bezeichnen. Auf dem zuerst genannten Bilde führt links, jenseits des blauen Flusses, eine vortrefflich verkürzte Palmenreihe bildeinwärts zu einer phantastisch am Bergabhange lagernden Stadt. In der Mitte berührt der oben blaue, nach unten heller werdende Himmel goldgelb den festen Horizont des offenen Meeres. Rechts türmen sich wilde, von einem natürlichen Felsentore durchbrochene Bergmassen. Die Gegend, die der Vorgang verlangt, wird gut veranschaulicht. Die Einbildungskraft wird ganz im Sinne der Legende gefangen genommen. In hohem Grade ist dies auch bei der Darstellung des Heilands am Ölberg der Fall. Wer hätte nicht schon in frühester Jugend versucht, sich die Gegend am Ölberg auszumalen, wo der Heiland nach der Bibel seinen letzten heißen inneren Kampf gerungen hat? Carpaccio läßt links den Berg in schroffen gelbbraunen Felsterrassen ansteigen, rechts sich einen Fernblick in eine reiche Berglandschaft öffnen. Der braune Vordergrund tritt, wie bei den meisten venezianischen Landschaften, zu dem blauen Hintergrund in einen etwas unvermittelten Gegensatz.

* * *

In der italienischen kirchlichen Wandmalerei der Blütezeit des 16. Jahrhunderts, die es nicht liebte, den Blick des Beschauers von der Hauptsache auf Nebensachen abzulenken, hören die Landschaften allmählich auf, eine selbständig in die Augen fallende Rolle zu spielen. Welchen Rang sie dagegen auf manchen berühmten figürlichen Tafelbildern der größten Meister einnehmen, schon auf Gemälden Leonardo da Vincis, Rafaels, Correggios, Andrea del Sartos, Dosso Dossis und Savoldos, vor allem aber auf solchen Tizians und Giorgiones, die zu den größten Landschaftsmalern aller Zeiten und Völker gehören, obgleich sie kaum jemals eine Landschaft um ihrer selbst willen gemalt haben, ist allgemein bekannt. Es ist nicht nötig, an dieser Stelle dabei zu verweilen.

Daß im 16. Jahrhundert früher in den Niederlanden als in Italien selbständige Landschaften gemalt worden sind, ist schon hervorgehoben worden. Allerdings könnte man an dieser Tatsache irre werden, wenn man die kleinen, schon von jeder Staffage absehenden, schlicht und frisch in Naturfarben hingesetzten Landschaften innerhalb des dekorativen Teils von Rafaels Loggien und sogar am Sockel (unter dem Parnaß) von Rafaels Stanza della Segnatura betrachtet. In den Loggien sind es Berg- und Flußlandschaften, in der Stanza della Segnatura sind es klar und leicht hingeworfene römische Ansichten. Allein einerseits rühren alle diese Landschaften nicht mehr von Rafael selbst, sondern von seinen Schülern her, wie die der Loggien wohl mit Recht Giovanni da Udine zugeschrieben werden, die Bildchen

unter dem Parnaß sicher nach 1534 entstanden, 1702 aber übermalt worden sind, andererseits sind diese Bildchen, so nett und klar sie angeordnet sind, doch nicht als selbständige Landschaften, sondern nur als Bestandteile der architektonischen Dekoration zu verstehen. Als solche lernten die Künstler jener Tage ähnliche Landschaftsbildchen in den Ruinen der altrömischen Paläste und Thermen kennen, nur als solche wagten sie auch ihre landschaftlichen Einfälle zu verwerten.

Dennoch war diese Aufnahme von wirklichen Landschaften in die dekorative Wandmalerei durch die Schüler und Nachfolger Rafaels entscheidend für die ganze Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei auf italienischem Boden.

Vasari rühmt als tüchtige Landschaftsmaler außer Giovanni da Udine und Perino del Vaga noch Camillo Mantovano, von dessen Hand Lanzi im Palaste zu Pesaro einen sehr natürlich auf die Wände gemalten „Wald" sah, und Polidoro da Caravaggio, der in der Regel mit seinem Freunde Maturino gemeinsam arbeitete; und von der Hand Polidoros und Maturinos, wohl hauptsächlich der des ersteren, rühren denn auch die ältesten wirklichen Kirchenlandschaften her, die gemalt worden sind. Es sind zwei über anderthalb Meter hohe, an dritthalb Meter breite Fresken in einer Kapelle der Kirche S. Silvestro a Monte Cavallo in Rom. Daß sie von Polidoro und Maturino, und zwar vor 1527 gemalt worden sind, bezeugt Vasari ausdrücklich. Die zur Linken des Eintretenden stellt Vorgänge aus dem Leben der heiligen Katharina dar: links vorn, vor dem Tempel, ihre Verurteilung, rechts oben, auf der von mächtigen Bäumen beherrschten Felsenhöhe, ihre Vermählung. Die Landschaft zur Rechten enthält Szenen aus dem Leben der heiligen Magdalena: links, vor der Rosenlaube, ihre Anrede durch „Christus als Gärtner", rechts oben, in der Felsenhöhe, ihre Buße, in der Mitte ihre Himmelfahrt. Aber diese figürlichen Zutaten werden beinahe erdrückt von der Wucht der breit und flott gemalten Riesenlandschaften, die, wiewohl Bäume und Gebäude gleichmäßig über sie verteilt sind und beide von einem Flusse durchströmt werden, der auf dem Katharinenbilde überbrückt ist, auf dem Magdalenenbilde einen Wasserfall bildet, im ganzen den Eindruck mächtiger kahler Berglandschaften machen. Obgleich der Himmel oben blau, nach unten gelblich abgetönt ist, sind die Landschaften fast einfarbig Braun in Braun gehalten und nur durch leise Andeutungen der Lokalfarben belebt. Daß auch sie, wie alle Malereien Polidoros und Maturinos, zunächst dekorativ gedacht sind, ist selbstverständlich, aber gewiß ist es auch, daß die Künstler gerade an dieser Stelle und mit dieser Staffage sich zugleich eine kirchliche Wirkung von ihren Landschaften versprechen mußten. Und in der Tat wird der Charakter der Landschaft, wenigstens auf dem Magdalenenbilde, der Stimmung der Legende recht gut gerecht. Von der Überfüllung der niederländischen Landschaften jener Zeit ist in diesen Gemälden, die auf Jahrzehnte hinaus einzig in ihrer Art blieben, nichts zu spüren. Daß sie noch lange als etwas Besonderes angesehen wurden, beweisen die Worte, mit denen Vasari ihrer gedenkt. In der Geschichte der Landschaftsmalerei und besonders in der Geschichte der Kirchenlandschaften gebührt ihnen ein Ehrenplatz.

Zu welcher Freiheit und Breite eine dekorative Landschaftsmalerei sich vierzig Jahre später in Oberitalien zu entfalten imstande war, beweisen die 24 großen landschaftlichen Wandgemälde in zwei Vorderzimmern und drei Hinterzimmern der um 1566 von Paolo Veronese und seinem Gehilfen Zelotti ausgemalten Villa Masèr bei Treviso. Durch Bäume und Baumteile, die so groß sind, als wüchsen sie im Zimmer selbst, blickt man in reich mit Brücken und römischen Ruinen versehene Flußtäler, auf Landseen, Häfen, Städte und ferne Berge. Diese Landschaftsmalerei war selbständig auf venezianischem Boden erwachsen. Sie bezeichnet in manchen Beziehungen, von einigen Wasserfarbenblättern Dürers und von Tizians und Giorgiones annähernd selbständigen Landschaften abgesehen, das großartigste, was

die reine Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert geleistet hat. Die niederländische Landschaftsmalerei der Zeit hat ihr an Einheitlichkeit der Naturanschauung nichts an die Seite zu setzen. Aber sie bewahrt einen ausgesprochen dekorativen Zug, ihre Selbständigkeit wird durch ihre Abhängigkeit von der Architektur, der sie dient, beeinträchtigt. Es scheint dem Künstler hier ursprünglich um einen jener perspektivischen Scherze zu tun gewesen zu sein, an denen die ganze Villa Maser so reich ist. Der Beschauer sollte zu dem Glauben verleitet werden, durch die ionischen Säulen in die wirkliche Landschaft hinauszublicken. Jedenfalls aber hat diese Absicht des Künstlers die Landschaftsmalerei plötzlich um einen gewaltigen Schritt vorwärts gebracht.

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und im Übergang zum 17. gelang es bekanntlich den Carracci, von Bologna aus eine künstlerische Bewegung ins Leben zu rufen, welche die Vorzüge der älteren oberitalienischen und römischen Schulen eklektisch miteinander zu verschmelzen und die Kunst zugleich durch ein erneutes Naturstudium zu neuem Dasein zu erwecken gedachte. Auch die italienische Landschaftsmalerei, die bis dahin die erwähnten vereinzelten selbständigen Blüten nur wie zufällig und beiläufig getrieben hatte, fing in dieser Schule zuerst an, sich mit Bewußtsein auf eigene Füße zu stellen. Sie blieb dabei, ihren Blick mehr aufs Ganze als aufs Einzelne zu richten, tat dies aber zunächst noch nicht mit der Schärfe der Beobachtung und der künstlerischen Feinfühligkeit der kommenden wirklich großen Meister der heroischen Landschaftskunst, sondern begnügte sich damit, den malerischen Eindruck des Zusammenwirkens von Bergen, Bäumen, Wolken, Gewässern und Gebäuden in gewissen allgemeinen Umrissen und großen, einfachen Farbengegensätzen zu erfassen und wiederzugeben. Von den eigentlichen Landschaften, die Annibale Carracci, um nur ihn zu nennen, gemalt hat, sind die vier größeren und die zwei kleineren halbrunden Gemälde, die im dritten Flügel der Galerie Doria zu Rom aufbewahrt werden, vielleicht ursprünglich wirkliche Kirchenlandschaften gewesen. Ihre Herkunft läßt sich allerdings zurzeit nicht angeben, aber ihre Gestalt weist darauf hin, daß sie die Bogenfelder eines Gebäudes geschmückt haben, und ihre Staffage trägt einen ausgesprochen kirchlichen Charakter. Auch für den Zweck dieses Aufsatzes wäre der Beschreibung der vier größeren in des Verfassers Geschichte der Malerei (III, S. 134) kaum etwas hinzuzufügen: „Von den vier größeren zeigt die erste, die aus einem von edelgeformten Bergen, üppigem Waldrand und alten Grabmonumenten umgebenen blauen See besteht, die Himmelfahrt Mariä als Staffage und glüht in fast venezianischer Farbentiefe; die zweite, auf der die Flucht nach Ägypten dargestellt ist, ist etwas kühler im Ton, zeigt aber mit ihrem Kastell, ihrem Wasserfalle, ihren hohen blauen Bergen über dem grauen Landsee und ihrem Flusse, der sich durch Felsen windet, einen großartigen Aufbau; die dritte, die Landschaft mit der Anbetung der Könige, ist ein Prachtbild von tiefer Farbenglut, in dem die bunten Gewänder der Staffage lebhaft mitsprechen, und geistreich ist auch die Anordnung mit dem vorn sprießenden schlanken, vollbelaubten Baum, der das Bild in zwei ungleiche Hälften teilt; die vierte ist mit der Grablegung des Heilands geschmückt und übt mit ihrem finsteren Felsenvordergrunde, ihrer sonnenbeleuchteten Stadt im Mittelgrunde, ihrer fernen grünblauen Gebirgslandschaft unter rötlichem Abendhimmel eine eigentümlich ernste, ergreifende Wirkung auf unsere Stimmung aus.“ Man sieht, daß es Annibale Carracci weder am Willen noch an den Mitteln fehlte, einer wirklichen biblischen Landschaftsmalerei die Wege zu weisen.

So bedeutende Leistungen Italien also schon im 16. Jahrhundert auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei aufzuweisen hatte, vereinzelt und beiläufig bleiben sie hier, wie gesagt, vorderhand stets. Wo es sich um die Ausführung eigentlicher Landschaften handelte, ließen die Italiener daher damals den Niederländern auch

noch gern den Vortritt. Gab es doch nur erst jenseits der Alpen Künstler, die sich ausschließlich der Landschaftsmalerei widmeten, und schienen diese Maler doch für die charakteristische Auffassung aller Einzelheiten der landschaftlichen Natur, der Berge, Felsen und Steine, der Ströme, Wasserfälle und Seen, der Bäume, Blumen und Kräuter ein eingehenderes Verständnis zu besitzen, die Beziehungen aller dieser Gegenstände zueinander und in ihrer Wechselwirkung viel liebevoller und treuer wiederzugeben als die Meister des Südens, welche nur gelegentlich einmal eine Landschaft von dann freilich einheitlicherem, aber auch äußerlich dekorativerem Zuge malten.

Die Brüder Matthäus und Paul Bril aus Antwerpen, die während des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts die römische Landschaftsmalerei beherrschten, waren noch etwas, aber nur wenig älter als die Carracci; und diese hatten sicher noch keine einzige ihrer breiter und größer aufgefaßten Landschaften gemalt, als jene — Matthäus etwa um 1572, Paul um 1574 — in Rom auftauchten und im Vatikan Landschaftsfresken zu malen begannen. Der Stil, den sie aus den Niederlanden mitbrachten, stand so ziemlich auf dem Boden der Neuerungen, die Gillis van Koningsloo, der zehn Jahre älter war als Paul Bril, in die nordische Landschaftsmalerei eingeführt hatte; doch haben sie sich Koningsloo wohl eher parallel entwickelt, als daß sie unmittelbar unter seinem Einfluß gestanden hätten; und ihre Art war ursprünglich auch noch unruhiger und kleinlicher als die seine; erst Paul Bril entwickelte sich nach dem Tode seines Bruders (1584) unter dem italienischen Himmel und später wahrscheinlich auch unter dem Einfluß der Carracci zu größerer Ruhe, Breite und Einheitlichkeit der Auffassung. Die vatikanischen Landschaftsfresken beider Brüder (besonders in der Sala Ducale und in der Bibliothek) sind keine Kirchenlandschaften. Wohl aber bereitete Paul sich an ihnen, wie auf die Landschaftsfresken, die er für andere römische Paläste zu malen hatte, so auch auf die religiösen Landschaften vor, die er bald beauftragt wurde, für römische Kirchen zu malen. Paul Bril ist jedenfalls der erste eigentliche Landschaftsmaler, an den Kirchenvorstände sich mit dem Auftrage gewandt haben, ihnen Freskobilder auszuführen.

Seine wichtigste kirchliche Landschaftsfolge malte Paul Bril für die Kirche der heiligen Cäcilie jenseits des Tibers; die Freskenreihe schmückt die Wände und die gewölbte Decke des Verbindungsganges, der von der Sakristei zum Grabe der heiligen Cäcilie führt. Im ganzen sind es 13 Bilder: 6 große Wandgemälde, 5 Deckengemälde und 2 Gemälde in den Bogenfeldern über der Tür am einen und über dem Fenster am anderen Ende des Ganges. Alle 13 Bilder stellen heilige Einsiedler oder Einsiedlerinnen in großartigen, wildromantischen Berglandschaften dar. Nur ein nordischer Künstler in Italien, d. h. nur ein Künstler, der die Alpen überschritten und dabei viele schroffe Felsen, viele rauschende Gebirgswässer, viele schäumende Wasserfälle, viele herrliche Wälder, viele tiefe, bebaute Täler gesehen hatte, konnte diese, von hohem Standpunkt aufgenommenen großen, ernsten Landschaften malen. Die Studien zu ihnen sind allerdings kaum mit dem Stifte oder dem Pinsel, sondern nur mit dem Auge vor der Natur selbst gemacht, nur aus der Erinnerung zu künstlerischen Einheiten verarbeitet worden. Es ist alles noch etwas nah aneinandergerückt, die Einzelheiten des Vordergrundes, zum Beispiel die großen Blätter des Eichbaums auf dem Silviabilde, sind noch etwas zu mächtig herausgearbeitet für die Ruhe des Gesamteindrucks; aber es sind doch charaktervoll gezeichnete, mit kühlen, ruhigen Farben getönte, in guter Freskotechnik breit und sicher hingesetzte Landschaften, die mit ihrer Staffage von heiligen Weltflüchtlingen wohl geeignet sein konnten, die Phantasie der Pilger zum Grabe der heiligen Cäcilie mit frommen Schauern und einer deutlichen Vorstellung von den Wonnen und Schrecken der

Weltentsagung zu erfüllen. Die beiden Lünettenbilder, die den heiligen Eulogius und den heiligen Hilarius in Berg- und Waldeinsamkeit darstellen, sind arg beschädigt. Von den fünf Deckenlandschaften ist eine dem heiligen Spiridion gewidmet. Diese ist durch ihre wildzerklüfteten, von Wasserfällen durchwühlten, durch Bogenbrücken über tiefen Schluchten verbundenen Felsmassen ausgezeichnet, denen zwischen Gestrüpp ein einsames Kreuz gegenübersteht. Die zweite, die den heiligen Hieronymus darstellt, ist reich und romantisch durchgeführt, doch aber charakteristisch für die etwas konventionelle Art, wie die nordischen Künstler jener Tage die drei Gründe (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) durch drei scharf abgegrenzte Farbenabstufungen unterschieden. Die dritte, die Landschaft mit dem heiligen Paulus, der links zwischen dunklen Felsen halbnackt im Walde sitzt, während rechts eine einsame Palme im öden Gesteine wurzelt, entführt uns in fernere, südlichere Gegenden. Die in der Mitte durch Prachtbäume geteilte Landschaft mit dem heiligen Antonius und die schauerliche Bergwildnis mit dem heiligen Onofrius sind zu schlecht erhalten, um noch einen Gesamteindruck zu machen. Weitaus am bedeutendsten wirken die sechs Wandbilder zu beiden Seiten des Ganges. Einander gegenüber stellen sie an der Eingangsseite die Buße der Hetären Thaisis und Maria Aegyptiaca, in der Mitte die Askese der Pelagia und der Maria Magdalena, an der Fensterseite die Weltflucht der heiligen Silvia und des heiligen Franziskus dar. Wie lieblich öffnet sich auf dem Silviabilde über dem zwischen hochragendem Waldrande dahingleitenden Flusse eine weite Fernsicht in Berg und Tal! Wie romantisch gestaltet sich auf dem Franziskusbilde der Ausblick aus der wilden, von hohen, schlanken Bäumen begrenzten Felsschlucht auf den Wasserfall, der links im Mittelgrunde von der mit einem Kirchlein gekrönten Höhe herabstürzt! Wie prachtvoll ragt auf der Landschaft mit der heiligen Pelagia der stattliche Hochwald, der die rechte Hälfte des Bildes im Mittelgrunde abschließt, während links ein schäumender Bergbach durch eine enge Felsenschlucht tost! Die Landschaften mit der heiligen Thaisis und der ägyptischen Maria sind am schlechtesten erhalten. Durch die zuletzt genannte ist sogar eine Tür gebrochen. Wohl erhalten aber ist die interessante Landschaft mit der Maria Magdalena. Sie deutet in ihrer Gesamtanordnung mit der Höhle der Büßerin oben rechts im Gebirge, trotz der verschiedenen Gestaltung des Vordergrundes, darauf hin, daß Paul Bril Polidoros Landschaft mit derselben Heiligen in S. Silvestro gekannt habe. Wer weiß, ob nicht diese Landschaft des italienischen Dekorationsmalers dem nordischen Landschaftsmaler die Anregung zu seiner ganzen Folge gegeben hat. Jedenfalls war Bril der Mann dazu, eine solche Anregung in den Grenzen seiner eigenen Kunstweise selbständig zu verarbeiten.

Etwas später scheint der Meister seine sechs halbrunden Landschaften in den Bogenfeldern der Sakristei der Kirche S. Maria maggiore in Rom gemalt zu haben. Sie zeigen, wenn sie auch immer noch gedrängter und voller sind als die Landschaften der Carracci, doch einen größeren, freieren, heitereren Zug als diejenigen in S. Cecilia. Andachtszwecken dienten sie an dieser Stelle sicher nicht einmal mittelbar; und dementsprechend tragen sie auch keine biblische Staffage, sondern lassen die landschaftliche Natur lediglich als solche wirken. Es sind Berg- und Stromlandschaften mit reicher, natürlicher und individueller Bodengestaltung; einige von ihnen, wie das Strombild, das einer Rheinlandschaft mit Abendbeleuchtung ähnlich sieht, zeigen, im Gegensatz zu den ruhig beleuchteten Bildern in S. Cecilia, ein entschiedenes Streben nach besonderen atmosphärischen Stimmungen. Vergegenwärtigt man sich den Entwicklungsgang Brils, wie er uns in seinen bezeichneten und mit Jahreszahlen versehenen Ölgemälden entgegentritt, so kann man nicht daran zweifeln, daß diese Fresken erst im 17. Jahrhundert entstanden sind.

* * *

Zu ihrer vollen Freiheit und Blüte entwickelte die Landschaftsmalerei sich im Süden wie im Norden erst nach dem Ablauf des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts.

In Rom wurde die Regierungszeit Urbans VIII. (1623—1644) als die goldene Zeit der Landschaftsmalerei bezeichnet. Als italienischer Schüler Brils kann Agostino Tassi gelten, der Claude Lorrains Lehrer war. Doch wollte Tassi lieber zu den Landschaftern der Carraccischule gezählt sein, unter denen sich, neben Annibale und Agostino Carracci selbst und neben Domenichino und Guercino, als Landschaftsmaler von Beruf in der ersten Generation hauptsächlich Giovanni Battista Viola, der allerdings schon 1622 starb, in der zweiten Generation Giovanni Francesco Grimaldi (1606—1680) auszeichnete. In Rom wurde die landschaftliche Wandmalerei plötzlich zu einer Art von Manie. Die Großen der ewigen Stadt und einiger anderer Städte wetteiferten miteinander in der Ausschmückung ihrer Paläste mit Landschaftsfresken. Gerade die genannten Landschafter der Carraccischule übernahmen diese Arbeiten, die natürlich ohne geistige Vertiefung der landschaftlichen Probleme, aber mit großem Wurf und dekorativem Geschick ausgeführt wurden. Viola arbeitete neben Guercino und Domenichino in der Villa Ludovisi, schmückte aber auch zahlreiche andere römische Paläste mit Landschaftsfresken. Agostino Tassi übte diese Kunst in Genua und Livorno, hauptsächlich aber ebenfalls in Rom aus, wo landschaftliche Wandgemälde des Quirinalpalastes sowie der Paläste Costaguti, Lancelotti und Rospigliosi ihm ihre Entstehung verdankten. Francesco Grimaldi malte die Landschaftsfresken in den letzten Zimmern der Galerie Borghese und eine biblische Landschaftsfolge im Quirinal zu Rom, schmückte um 1648 aber das Palais Mazarin (die jetzige Nationalbibliothek) in Paris mit dekorativen Landschaften.

Daß gleichwohl in dieser Schule der italienischen Landschaftsmalerei die Kirchenlandschaft keine sonderliche Förderung erhalten konnte, liegt auf der Hand. Dazu war sie zu äußerlich, zu kalt und liebeleer. Nur von Agostino Tassi hören wir durch Passeri (Vite 1772, S. 110 und 111), daß ihm eine kirchliche Landschaftsfolge aufgetragen wurde. Der Prinz Moritz von Savoyen ließ durch ihn die seinem Patronate unterstellte Kirche S. Eustachio in Rom mit einer Folge von Darstellungen aus dem Leben ihres Schutzheiligen schmücken. Der heilige Eustachius ist bekanntlich, wie der heilige Hubertus, ein Jägerheiliger und insofern auch ein Heiliger der Wälder und Berge, der Felder und Fluren. Wenn irgendeine Kirche, mußte die seine mit Landschaften geschmückt werden. Agostino malte die Bilder jedoch nicht al fresco auf die Wand, sondern in Tempera auf Leinwand und stellte einige Figurenmaler an, um ihm die Staffage aus dem Leben des Heiligen in seine Landschaften zu setzen.

Der größte eigentliche Landschaftsmaler, den Italien im 17. Jahrhundert den seinen nannte, Salvator Rosa, stand seiner ganzen Geistesrichtung nach der Kirche zu fern, als daß er sich an der Förderung der kirchlichen Landschaftsmalerei hätte beteiligen können. Sein Mitschüler in Neapel, Domenico Gargiulio, Micco Spadaro genannt, aber hat im Kloster S. Martino zu Neapel eine Reihe von Landschaftsfresken gemalt, die dem dekorativen Stile der Carraccischule ebenso nahe stehen wie der Richtung Salvator Rosas. Die Färbung dieser reich mit Bergen, Bäumen und Wasserfällen ausgestatteten Landschaften ist bunt und unerfreulich, offenbar aber auch nicht in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten. Von den Bildern der ehemaligen Kloster- (jetzigen Museums-) Säle kommen für uns besonders die des Saales der venezianischen Kronleuchter in Betracht. Am Spiegel der Decke ist die Taufe Christi in großer, waldiger, von dem breiten Strome durchflossener Hügellandschaft geschildert. An den gewölbten Teilen, die den Übergang zu den Wänden bilden, sind vier prächtig gemalte große Landschaften mit kleinen

Einsiedlerfiguren dargestellt. Eigentliche Kirchenlandschaften aber finden wir hier im Coro dei Laici convertiti der Klosterkirche. Die Landschaften über den Chorstühlen sind als Gobelins charakterisiert, wodurch ihre blassere Farbenwirkung einigermaßen begründet erscheint. Ihre Staffage stellt, dem Orte angemessen, Bußübungen heiliger Mönche dar. In den Bogenfeldern, Zwickeln, an der Decke selbst und an der dem Chor gegenüberliegenden Wand aber sind Freskolandschaften mit größeren Figurengruppen angebracht, deren meiste Vorgänge des Alten Testaments darstellen. Das Bild der zuletzt genannten Wand zeigt Moses, wie er den Quell aus dem Felsen schlägt. In der Geschichte der Kirchenlandschaftsmalerei gebührt dieser ganzen Folge, wenn uns ihre Ausführung auch nicht entzücken kann, sachlich ein hervorragender Platz.

Kehren wir nach Rom zurück, so lädt uns hier vor allen Dingen noch die Gruppe berühmter Franzosen zum Verweilen ein, die mehr als alle Italiener dazu beigetragen haben, der Landschaftsmalerei auf italienischem Boden ein wahrhaft künstlerisches Gepräge zu verleihen. Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Poussins Schwager, Gaspard Dughet, sind die Begründer und Vollender des „heroischen" Landschaftsstils, der „Ideallandschaft" des 17. Jahrhunderts. Auf ihre Eigenart und Bedeutung, im Gegensatze zu den gleichzeitigen Vertretern der unserem Empfinden näherstehenden „intimen" und „realistischen" Landschaftsmalerei des germanischen Nordens an dieser Stelle einzugehen, würde zu weit führen. Wohl aber muß betont werden, daß der Landschaftsstil Claudes und der beiden Poussins, wie kein anderer, geschaffen war, die Landschaftsmalerei sich im Anschluß an architektonisch gegebene Räume nicht nur „dekorativ", sondern auch „monumental" entfalten zu lassen; und wohl muß daran erinnert werden, daß die fast immer innerlich mit der Landschaft verwachsene Staffage dieser Meister, besonders Nicolas Poussins, dessen Hauptbedeutung doch auf dem Gebiete der Figurenmalerei lag, und Claude Lorrains, der seine Figuren freilich von anderen Künstlern ausführen ließ, sehr oft der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende entlehnt ist. Man denke nur an Poussins vier große Landschaften im Louvre, die den Frühling mit Adam und Eva, den Sommer mit Ruth und Boas, den Herbst mit den Kundschaftern, welche die Riesentraube heimbringen, den Winter mit der Sintflut darstellen, an Claudes klare, leuchtende Landschaft mit der Flucht nach Ägypten in der Dresdener Galerie, an seine beiden Landschaften mit Hagar und Ismael in der Münchener Pinakothek, an die Bergpredigt im Grosvenor House, an die Einschiffung der heiligen Ursula in der Nationalgalerie zu London.

An der landschaftlichen Wandmalerei Roms aber hat Nicolas Poussin sich gar nicht, Claude Lorrain nur in der Frühzeit seiner Entwicklung beteiligt. Um so eifriger widmete Gaspard Dughet (Poussin) sich ihr in allen Techniken der Malerei. Seine schönsten weltlichen Landschafts fresken malte er in einem der unteren Säle des Palazzo Colonna. Aber auch seine in Tempera farben auf Leinwand gemalte große Landschaftsfolge in der Antecamera und seine 25 in Öl ausgeführten Riesenbilder im Thronsaale des Palazzo Doria (beide sind in der Regel unzugänglich) sind als landschaftliche Wandgemälde gedacht und nur als solche zu verstehen. Dughet war denn auch der Mann dazu, die kirchliche Landschaftsmalerei zur Vollendung zu bringen. Seine Freskolandschaften mit Darstellungen aus dem Leben des Propheten Elias und Elisa und der ersten Karmelitermönche in der Kirche San Martino ai monti zu Rom bilden die künstlerisch vollendetste Folge von Kirchenlandschaften, die gemalt worden ist. Die Kirche, eine einfache Basilika, wird durch zwei Säulenreihen, deren jede aus zwölf altrömischen Säulen besteht, in drei Schiffe geteilt. Dughets Gemäldefolge schmückt die Seitenwände zwischen den Altären; zunächst gehören die zwölf Fresken an der Wand zur Rechten des Haupteingangs hierher. Sie sind zu zweien übereinander angebracht: sechs

größere quadratische unten, sechs kleinere Breitbilder darüber; aber auch sechs der kleineren Breitbilder, an der Wand zur Linken des Haupteingangs, gehören zu der Dughetschen Folge. Da die Kirche eine Karmeliterkirche ist, so erklärt sich die Wahl des Gegenstandes von selbst. Der Prophet Elias, mit dem Gott auf den Höhen des Berges Karmel verkehrte, gilt als der Vater des Karmeliterordens. Die religiöse Weihe, die von diesen alttestamentarisch groß und einfach gedachten Landschaften mit ihren in kleinen Figuren vortrefflich erzählten Geschichten ausgeht, muß daher auch im Geiste dieses Ordens aufgenommen und empfunden werden. Die sechs großen unteren Bilder, zur Rechten des Haupteingangs, stellen, von diesem beginnend, dar: wie Elias die Baalspriester an den Bach Kison treibt und tötet, wie der Prophet als es wieder regnen soll, die anfänglich nur handgroße Wolke aus dem weiten blauen Meer aufsteigen läßt, wie Elias vor Ahabs Wagen nach Israel schreitet, wie er Hasael zum Könige über Syrien salbt, wie sich ihm die Herrlichkeit des Himmels offenbart und wie drei verzückten Einsiedlern auf dem Berge Karmel ein Gleiches begegnet. Auf den sechs kleineren, über diesen angebrachten Bildern sehen wir, zum Eingang zurückschreitend: die Geburt des Elias, die erste Messe auf dem Berge Karmel, des Propheten Schlaf unter dem Wacholderbaum, seine Speisung durch zwei Raben, seine Himmelfahrt auf feurigem Wagen und die Buße eines Karmeliterheiligen im hohlen Baumstamm. Die sechs Bilder der gegenüberliegenden Wand schildern des Propheten Übernachtung in einer Höhle, seine Erwählung des Pflügers Elisa, seine Begegnung mit Ahab, Elisas Durchschreitung des Jordans mit Elias' Mantel, des Propheten Opfer auf dem Berge Karmel und seine Herbeirufung der Bären zum Zerreißen der Knaben, die ihn verspottet hatten. Eine zeitliche Folge nach Maßgabe der Erzählungen im ersten und zweiten Buch der Könige ist auffallenderweise nicht gewahrt. Es kam dem Künstler eben zunächst auf die Landschaften und die dekorative Wirkung ihrer Reihenfolge an. Aber die gewählten Vorgänge aus dem Leben des Propheten Elias sind schon in der Erzählung der Bibel von landschaftlichem Hauche umweht; sie forderten daher von selbst zur landschaftlichen Behandlung auf; und Dughet hat es vortrefflich verstanden, den Geist seiner Landschaften dem Geiste der biblischen Erzählungen anzupassen. Dazu hat er die ganze Kraft und Schönheit der Bodengliederung in Berg und Tal, die ganze Wucht der Baumgruppenbildung und der Baumkronenbehandlung, die ganze Fülle und Frische der Darstellung von Strömen, Seen und Wasserfällen, die ihm eigen waren, auch dieser Landschaftsfolge zugute kommen lassen, dabei freilich wohl auch einmal ein Motiv aus einem seiner früheren Bilder unbekümmert herübergenommen. Leider sind die Gemälde gründlich verdorben. Ihre ursprünglich jedenfalls feine, ruhige und klare Farbenstimmung läßt sich daher kaum noch beurteilen. Ihre Hauptwirkung lag offenbar von Anfang an in ihrer edlen, reinen Linienführung; und diese tritt uns, wie in den 18 Stichen, die Pietro Parboni 1810 mit besonderem Titelblatt nach ihnen veröffentlichte, so auch in den Originalgemälden immer noch ernst und weihevoll entgegen.

Mit dieser nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Gemäldefolge erreichte die kirchliche Landschaftsmalerei in Italien ihren Höhepunkt, der, wie es scheint, zugleich ihren Abschluß bedeutete. So üppig die dekorative Landschaftsmalerei, immer äußerlicher werdend, an italienischen Palastwänden noch weiterblühte, in italienische Kirchen scheint sie sich nach dieser Zeit mit nennenswerten Schöpfungen nicht mehr gewagt zu haben. Die Kirchenlandschaftsmalerei zog sich nach dem Norden zurück wo sie noch über ein halbes Jahrhundert lang weiterlebte.

* * *

Daß außer Italien hauptsächlich die flämischen Niederlande diesen Kunstzweig gepflegt haben, ist von Anfang an bemerkt worden. Kehren wir auf unserem Wege vom Süden nach dem Norden in Paris ein, wo Grimaldi, wie

erwähnt, den Schmuck von Palästen mit landschaftlichen Wandgemälden eingeführt hatte und die Schlachtenmaler, wie A. F. van der Meulen und J. B. Martin, große landschaftlich aufgefaßte Kriegsbilderfolgen für öffentliche Gebäude schufen, so wird sich uns die Überzeugung aufdrängen, daß hier, wo italienische und niederländische Einflüsse zusammentreffen, eine kirchliche Landschaftsmalerei vielleicht möglich gewesen wäre. Doch lassen sich nur einige wenige hierher gehörige Werke in Paris nachweisen. Wir hören, daß J. F. Millet, der belgische Franzose, der sich nach den Poussins gebildet hatte, hier die Kirche Saint Nicolas du Chardonnet mit zwei großen, wie es scheint, nicht erhaltenen Landschaften geschmückt hat, deren eine das Opfer Abrahams, deren andere Elisa in der Wüste darstellte, und wir erinnern uns einiger religiöser Darstellungen eines zweiten zum Franzosen gewordenen Belgiers, Philippe de Champaignes, bei denen die Landschaft, aus dem dargestellten Gegenstande herausgewachsen, an sich als Nebensache erscheint, doch aber, dem künstlerischen Eindruck nach, zur Hauptsache geworden ist. Champaigne zeigt sich in seinen Bildern dieser Art als großer, klar und rein zeichnender und anordnender, weich und breit ausführender Landschafter. Vor allen Dingen sind seine zehn Bilder aus dem Leben des heiligen Benedikt zu nennen, die ursprünglich die Abtei Val de Grâce zu Paris schmückten und jetzt dem Brüsseler Museum gehören. Als wirkliche Landschaften aber sind seine vier schönen, großen Darstellungen aus der Abtei Port Royal anzusehen, von denen zwei im Louvre aufbewahrt werden. Sie sind mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Büßerin Maria (der Nichte des heiligen Abraham) staffiert und zeichnen sich durch reiche, fein gefühlte Gliederung des Erdreichs, durch edle Gestaltung der Baumgruppen und weiche, volle, warme Färbung aus.

Daß in den Niederlanden selbst sich nur Belgien, nicht aber Holland an der Kirchenlandschaftsmalerei beteiligen konnte, liegt in der Natur der Sache. Einerseits verschmähten die weißgetünchten reformierten Kirchen Hollands jeglichen Bilderschmuck, andererseits war die ganze holländische Malerei jeder dekorativen Entfaltung abhold, und entwickelte sich besonders die holländische Landschaftsmalerei auf realistischer Grundlage mehr nach innen als nach außen. Die wenigen holländischen Landschaftsmaler, die eine dekorative Ader in sich spürten, wie H. Swanewelt und der Cavaliere Tempesta, dessen wirklicher Name P. Mulier war, wanderten nach dem Süden aus. Bekannt sind Swanewelts große dekorative Landschaften im Palazzo Doria, weniger bekannt Tempestas Landschaftsfresken in einem der unteren Säle des Palazzo Colonna zu Rom.

In Belgien war zunächst die Brüsseler Landschaftsschule, die südliche Größe, Wucht und Breite mit nordischer Empfindung zu paaren suchte, dazu vorausbestimmt, sich in den Dienst der Kirche zu stellen. Die belgischen Kirchen verlangten nach bildlichem Schmucke; und die belgischen Landschafter empfanden einerseits dekorativ, andererseits kirchlich genug, um sich, eingedenk der römischen Vorbilder, in den Gotteshäusern mit ihrer Kunst heimisch zu fühlen. Die vier Hauptmeister der Brüsseler Landschaftsmalerei, Lodewyck de Vadder (1605—1655), der in manchen Beziehungen als der Bahnbrecher ihrer Eigenart gelten kann, Jacques d'Arthois (1623—1686), der ihren Höhepunkt bezeichnet, Lukas Achtschellinck (1626—1699), der im Lichte der neueren Forschung nicht als Vorgänger, sondern als Mitstreber und Nachfolger d'Arthois' erscheint, und Cornelis Huysmans (1648—1727), der sich, obgleich er von Antwerpen ausgegangen war, doch den Brüsselern anschloß, sie alle haben Kirchenlandschaften gemalt. Natürlich handelte es sich in den belgischen Kirchen nicht um Fresken, sondern um Ölgemälde auf Leinwand. Eben deshalb konnten sie später, als der Geschmack sich änderte, leicht wieder aus den Kirchen selbst entfernt und in die Sakristeien oder in die Museen verwiesen werden. An ihrer ursprünglichen Stelle haben sich in Belgien verhältnismäßig wenig kirchliche Landschaftsfolgen erhalten.

Erfreulicherweise nun setzten jene Meister ihre Landschaften in der Regel nicht aus fernhergeholten, fremdländischen Motiven zusammen, sondern entlehnten sie der heimischen brabantischen Hügel- und Waldnatur. Hochwaldränder mit stattlichen Laubbaumgruppen pflegen das Bild zu beherrschen; Wegausschnitte mit gelben Lehmabstürzen ziehen sich zum Vordergrunde herab; Flüsse, Weiher oder Seen beleben den Mittelgrund; blaue Hügelketten schließen den Fernblick ab. Besondere atmosphärische Stimmungen werden nicht eben aufgesucht. In der Regel wölbt sich ein leichtbewölkter Himmel über dem frischen, großen, reinen, vom Odem Gottes durchwehten Stückchen Erde.

Von Lodewyck de Vadder hören wir, daß er sich neben Lukas Achtschellinck an der Ausschmückung des Refektoriums der Petersabtei zu Gent mit acht großen biblischen Landschaften beteiligte. Doch haben sich gerade de Vadders Bilder aus dieser Reihe nicht erhalten. Die oben halbrund geschlossenen Landschaften verschiedener Meister, die in der Genter Peterskirche noch heute gezeigt werden, stehen auf anderem Boden und interessieren uns nur, weil auch sie zeigen, wie weit verbreitet die Kirchenlandschaftsmalerei damals in Belgien war.

Von d'Arthois' Kirchenlandschaften hat sich zunächst die aus sieben Bildern bestehende Folge erhalten, die ehemals die Liebfrauenkapelle der Brüsseler Kathedrale schmückte. Vor einigen Jahren befanden diese Bilder sich noch in der Sakristei der Kirche, wo man sie notdürftig untergebracht hatte. Ihre biblischen Darstellungen lassen kaum eine andere als eine landschaftliche Auffassung zu. Auf allen sieben Bildern sehen wir Joseph, Maria und den Jesusknaben, von Engeln begleitet, an verschiedenen Orten während ihrer Flucht nach Ägypten und ihrer Heimkehr aus dem Pharaonenlande. Fünf der Landschaften tragen, durch prachtvolle Baumsträuße ausgezeichnet, ganz den brabantischen Charakter; in zweien aber hat der Künstler es doch für notwendig gehalten, fremdländische Eindrücke heranzuziehen, romantische Felsen den Wald überragen und Wasserfälle schäumen zu lassen. Die steile Höhe, rechts im Vordergrunde des fremdländischsten dieser Bilder, ist mit einer Stadt gekrönt, offenbar dem Reiseziel der Heiligen Familie, die links aus dem Walde tritt.

Will man sich überzeugen, wie derartige biblische Landschaften, in die Holztäfelung eingelassen, an ihrer ursprünglichen Stelle wirkten, so besuche man die Kirche Notre Dame de la Chapelle in Brüssel. In der Kapelle, links vom Chor, schmücken fünf solcher Riesenbilder noch den Ort, für den sie gemalt wurden. Sie rühren teils von d'Arthois, teils von Achtschellinck her, die gerade in ihren dekorativen Arbeiten nicht immer leicht voneinander zu unterscheiden sind. Die Dunkelheit des Raumes erschwert die Unterscheidung hier doppelt. Jeder Naturfreund aber wird es mitempfinden, daß diese Kapelle durch die Darstellungen unberührter Gottesnatur, die sie umgeben, an religiöser Weihe nichts eingebüßt hat.

Sicher von d'Arthois' Hand sind die beiden herrlichen, gewaltig großen Landschaften aus dem Jesuitenkollegium zu Brügge, die jetzt eine Zierde der kaiserlichen Galerie zu Wien sind. Die Staffage, die auf dem einen Bilde den heiligen Franz wie er in einer Waldkapelle die leuchtende Hostie erblickt, auf dem anderen Bilde den heiligen Stanislaus, in der Wüste von Engeln erquickt, darstellt, soll Ger. Seghers gemalt haben. Die Landschaften mit ihren Prachtbäumen, ihren Waldblumen, ihren Fernblicken, mit ihrem stillen blauen Weiher auf dem einen, ihrem gelben Wegausschnitt auf dem anderen Bilde, gehören zu den wirkungsvollsten und gediegensten Schöpfungen des Meisters und schmiegen sich der Stimmung der dargestellten Legenden vortrefflich an. Sicher von d'Arthois' Hand sind ferner die beiden durch Jan van Cleef mit Szenen aus dem Leben der heiligen Anna geschmückten Landschaften in der Kapelle dieser Heiligen in der Nikolauskirche zu Gent. Auch d'Arthois' schöne Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in der Galerie Liechtenstein zu Wien muß ursprünglich an heiliger Stelle geprangt haben. Der Gediegenheit

dieser Bilder gegenüber fällt es schwer zu glauben, daß derselbe Meister die viel flüchtiger dekorative Landschaft aus der Kirche „Du Grand Béguinage" in Brüssel, jetzt im Museum dieser Stadt, oder die Landschaft des großen Hubertusbildes derselben Sammlung eigenhändig gemalt habe. Ähnliche Darstellungen des heiligen Jägers, deren Landschaften, kaum mit Recht, Lodewyck de Vadder zugeschrieben werden, gehören der Jakobskirche zu Löwen und der Kirche zu Leefdael.

Besonders eifrig nahm Achtschellinck sich der belgischen Kirchenlandschaftsmalerei an. Sicher von seiner Hand sind die beiden ganz großen Landschaften mit Christus auf dem Wege nach Emmaus und mit dem heiligen Benedikt, die aus dem Refektorium der Petersabtei zu Gent in das Museum dieser Stadt übergegangen sind, sicher auch die des Brügger Museums, von denen zwei aus der ehemaligen Dünenabtei stammen, die mit dem heiligen Dominikus von der Hand W. v. Oosts aber ursprünglich dem Dominikanerkloster in Brügge gehörte. In der Jakobskirche zu Brügge sah der Verfasser eine große Landschaft von Achtschellinck, deren Staffage eine Ruhe auf der Flucht bildet.

Wie viele für Kirchen und Klöster gemalte religiöse Landschaften d'Arthois' und Achtschellincks verloren gegangen sein müssen, ergibt sich aus der schriftlichen Überlieferung über derartige Werke dieser Meister. So erfahren wir, daß d'Arthois noch eine große biblische Landschaftsfolge für das Alexianerkloster zu Gent, eine andere, kleinere Folge mit Klosteransichten für die Abtei Rouge-Cloître ausgeführt hat, und so hören wir, daß Achtschellinck Landschaftsfolgen mit religiöser Staffage für die Annunziatenkirche in Brüssel, für das Karthäuserkloster zu Gent und für das Kloster Leliendael gemalt hat. Die Figuren waren auf den Gemälden beider Meister von fremder Hand hineingesetzt.

Von Corn. Huysmans endlich ist uns nur e i n e Kirchenlandschaft bekannt. Diese aber gehört zu den Perlen ihrer Gattung. Sie schmückt die Rückseite des Hochaltars der Liebfrauenkirche zu Mecheln und zeigt in verhältnismäßig kleinen Gestalten des Heilands Abendmahl mit den beiden Jüngern zu Emmaus. Der Vorgang spielt vorn links in offener, gewölbter, von vier korinthischen Säulen getragener Halle. Die mächtige Landschaft mit den dunklen, üppige Laubkronen über schlanken Stämmen wiegenden Baumgruppen zur Rechten, der Felsenschlucht mit dem Wasserfall in der Mitte des Bildes, den großen, in der Abendsonne leuchtenden Bergzügen links hinter der Halle, ist reich und organisch angeordnet und wirkt in ihrer tizianischen Farbenglut, dem dargestellten Vorgang entsprechend, auch wie von tiefer seelischer Glut durchwärmt.

Auf die Brüsseler Schule blieb die Kirchenlandschaftsmalerei übrigens nicht beschränkt. Daß Phil. de Champaigne und François Millet sie nach Frankreich trugen, haben wir bereits gesehen. Aber auch in A n t w e r p e n treffen wir noch auf ein großartig gemeintes Stück einheimischer Kirchenlandschaftsmalerei aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es sind die beiden, von zwei Architekturlandschaften ohne Figuren flankierten gewaltigen Breitbilder im Chor der Augustinerkirche. Ihre kleinen Darstellungen aus dem Leben der ersten Augustiner scheinen sich in den mächtigen Landschaften fast zu verlieren. Die eine von ihnen zeigt links einen hart in den Vordergrund gerückten Hochwaldrand, rechts eine befestigte Stadt auf der Höhe jenseits eines von einer Bogenbrücke überspannten Flusses. Die andere, gegenüberliegende, versetzt uns in eine großartige, durch einen schäumenden Wasserfall belebte Bergnatur. In der Ausführung breit und fahrig, in der Färbung stumpf und bräunlich, bewahren sie in ihrer Linienführung doch eine gewisse, allerdings dekorativ verflüchtigte Größe und Strenge im Sinne der Nachahmung des Poussinstils. Als ihren Urheber hat der Verfasser in der Geschichte der Malerei (III, S. 532), damals in Übereinstimmung mit Max Rooses, dem bekannten Antwerpener Kunstforscher, Peter Rysbrack (1655—1729) bezeichnet. Allein da die

zeitgenössischen Antwerpener „Führer" sie dem Peter Spierinx, der schon 1655/56 in die Antwerpener Gilde aufgenommen wurde und 1716 starb, zuschreiben, und da die beiden selten vorkommenden Meister eine nahe künstlerische Verwandtschaft gehabt zu haben scheinen, so hat Rooses sie inzwischen wohl mit Recht dem zuletzt genannten Vertreter der dekorativ-klassizistischen Richtung in Antwerpen zurückgegeben. Als Werke des Peter Spierinx werden sie in Zukunft wieder zu gelten haben. Schön sind sie nicht, aber sie sind groß genug gedacht, um uns die Wirkung ahnen zu lassen, die wirklich bedeutende Landschaften an einer solchen Stelle auszuüben vermöchten.

Ganz am Ende des 17. Jahrhunderts schmückte Dominicus Nollet, der 1640 in Brügge geborene, 1736 in Paris gestorbene Meister, der als Schüler A. F. van der Meulens bezeichnet wird, das Hauptschiff der Jakobskirche seiner Vaterstadt mit einer großen Reihe biblischer Landschaften, von denen 13 des Künstlers Namen und die Jahreszahl 1694 tragen. Besonders landschaftlich wirken hier die Darstellungen der Berufung der Apostel, des wunderbaren Fischzugs und des Heilands am Ölberg. Doch tragen sie alle Merkmale einer sinkenden Kunstübung und interessieren uns nur für den Zusammenhang unserer gegenwärtigen Untersuchung. Nollet hat die Reihe nicht einmal vollendet. Die bezeichneten Fortsetzungen seines Nachfolgers Jan van Kerckhove von 1707 aber sind noch schwächer als seine Bilder.

Weit erfreulicher ist die jüngste der großen belgischen Kirchenlandschaftsfolgen, die wir zu besprechen haben. Sie rührt von dem wallonischen Meister Jean Baptiste Juppin her, der in Namur 1678 geboren wurde und 1729 starb, aber lange in Lüttich arbeitete; und in eben dieser Stadt schmückt sie den Chor der Martinskirche. Es sind sechs riesengroße, an 6 m hohe und breite Landschaften, ihrer drei an jeder Seite. Die biblischen Gegenstände, die sie darstellen, sind: die Taufe Christi, die Versuchung Christi, der wunderbare Fischzug, Christus mit der Samariterin am Brunnen, die Verklärung Christi und Christus auf dem Wege nach Emmaus. Man sieht, daß auch Juppin mit großem Geschicke Vorgänge aus der Geschichte des Heilandes ausgewählt hatte, die von selbst die Einbildungskraft eines Landschaftsmalers reizen mußten. Seiner landschaftlichen Auffassung nach gehört Juppin als echter Wallone natürlich zu den Nachahmern der französisch-römischen Stilisten. Innerhalb dieses Epigonenstils, der immerhin geeignet war, bedeutendere Motive im Anschluß an die Baukunst zu verwerten, zeichnen sich diese Landschaften, wenn auch nicht durch eine besondere Frische, so doch durch eine gewisse Größe und Würde aus. Daß sie an dieser Stelle unkirchlich wirkten, wird man nicht behaupten.

Sicher ist, daß die Kirchenlandschaftsmalerei, die in Italien von Italienern vorbereitet, in Rom von einem Belgier und einem Franzosen zu einer wirklichen besonderen Kunstgattung ausgebildet worden ist, nirgends eine solche Verbreitung gefunden hat wie in Belgien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und in der Übergangszeit zum 18. Die Naturliebe des germanischen Nordens und das Bedürfnis der Kirchenvorstände nach bildlichem Schmucke reichten sich hier die Hand, um eine Kunstübung zu begünstigen, die zunächst von dem Selbstbewußtsein der zur vollen Freiheit erblühten Landschaftsmalerei zeugte. Gleichwohl hatte sie auch hier keinen längeren Bestand. Wirkliche Kirchenlandschaftsfolgen scheinen nach den Tagen Juppins hier so wenig mehr gemalt worden zu sein wie irgendwo anders.

* * *

Im 19. Jahrhundert hat einerseits die monumentale, anderseits die biblische Landschaftsmalerei in keinem anderen Lande solche Erfolge aufzuweisen wie in Deutschland. Es sei nur an Rottmanns monumentale Fresken in den Arkaden zu München, an W. Schirmers landschaftliche Wandgemälde im Berliner

Museum und im kronprinzlichen Palais zu Berlin, an F. Prellers einzige Odysseelandschaften in der nördlichen Galerie des Weimarer Museums erinnert, und es sei nur auf J. W. Schirmers große Folgen biblischer Landschaften in der Düsseldorfer Kunsthalle und in der Berliner Nationalgalerie, auf H. Gärtners und H. Franz Drebers vornehme Landschaften mit biblischer Staffage und auf die schönen Landschaften mit den sieben Werken der Barmherzigkeit aufmerksam gemacht, die Albert Hertel gegenwärtig für eine Villa in Wannsee ausführt. Daß alle diese Meister und mancher andere wie geschaffen gewesen wären, in Deutschland eine Kirchenlandschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts erstehen zu lassen, braucht nicht betont zu werden. Wenn diese Gattung kirchlicher und landschaftlicher Kunst gleichwohl weder in Italien und Belgien aufs neue erblüht ist, noch in Deutschland, wo die Kunst sonst doch alles versucht, Gnade vor den Augen der Künstler und Kirchenvorstände gefunden hat, so müssen die Gründe dafür natürlich tiefer liegen.

War es in Wirklichkeit nur ein jugendlicher Übermut der im 17. Jahrhundert selbständig gewordenen Landschaftsmalerei, daß sie es wagte, mit der großen, ernsten Figurenmalerei auf deren eigenstem Gebiet in die Schranken zu treten? War es nur der Reiz der Neuheit, der italienische, französische und belgische Kirchenvorstände jener Zeit verleitete, es auch einmal mit der kirchlichen Wirkung der billiger als große Figurenfresken herzustellenden Landschaftsmalerei zu versuchen? Ist es nur ein richtiges architektonisches Stilgefühl, welches, infolge der Rückkehr der kirchlichen Baukunst zu den mittelalterlichen, ihrem Wesen nach raumerweiternden Wandmalereien widerstrebenden Stilen, die Unmöglichkeit eingesehen hat, Landschafter wie Rottmann, Schirmer und Preller in den Dienst der Kirchenmalerei zu ziehen? Oder ist es nur die Fürsorge, vielleicht das Vorurteil der Geistlichkeit, die durch das Heranziehen der landschaftlichen Natur zum Kirchenschmuck die heiligen Räume zu verweltlichen oder zu entheiligen glauben mochte? Ist die Kirchenlandschaftsmalerei damit für alle Zeiten abgetan und hinfort nur als vorübergehende kunstgeschichtliche Sonderbarkeit anzusehen? Oder ist es denkbar, daß, den geeigneten Kirchenbaustil vorausgesetzt, eine zukünftige, weniger dogmatisch angelegte Zeit, die den Geist Gottes mit Vorliebe im Rauschen des Stromes, im Säuseln des Waldes, im Wehen des Windes und im Glühen der Sonne zu spüren meinen möchte, die Zurückdrängung der biblischen Geschichte zur Staffage kirchlicher Landschaften für unbedenklich, die Darstellung echt künstlerischer Landschaftsbilder, die das Walten des Ewigen in der Natur wie in der Seele des schaffenden Künstlers widerspiegeln müßten, für echte, Weihe und Stimmung verleihende Kirchenkunst erklären könnte?

Diese und ähnliche Fragen mag der Kunstphilosoph beantworten, wenn er sich nicht fürchtet, in der Zukunft durch die Tatsachen widerlegt zu werden. Der Kunsthistoriker muß sich begnügen, sie angeregt und dadurch dargetan zu haben, daß die Kunstgeschichte, von welcher Seite man ihr auch nahen mag, überall Anregung zu neuem Denken, Empfinden und Schaffen ausströmt.

IX. Jusepe de Ribera*)

Am 12. Januar 1888, den man damals für den dreihundertsten Geburtstag Riberas hielt, fand in Valencia die feierliche Enthüllung des von dem berühmten spanischen Bildhauer D. Mariano Benlliure entworfenen lebensvollen Denkmals des ernsten, eigenartigen valencianischen Meisters statt, den die spanischen Kunstkenner neben Velazquez und Goya als den größten Künstler ihres Volkes verehren. Es muß eine erhebende Feierlichkeit gewesen sein. Glückwünsche liefen von allen spanischen und einigen auswärtigen Kunstgenossenschaften — zum Beispiel der römischen — ein; Lorbeer-, Öl-, Rosen- und Kamelienkränze wurden am Denkmal niedergelegt; in begeisterten Reden und Aufsätzen brachten die Spanier es sich wieder einmal zum Bewußtsein, daß auch sie Künstler von Weltbedeutung ihre Landsleute nennen.

Die übrige Welt nahm an der Riberafeier nicht einen solchen Anteil, wie die wirkliche Bedeutung des Meisters es hätte erwarten lassen. Besonders in Deutschland blieb sie fast ganz ohne festlich bedeutsamen Widerhall. Doch ging das Jahr 1888 hier nicht ohne eine glänzende, wenn auch mit dem Feste in keinem Zusammenhang stehende Huldigung für den Meister zu Ende. Karl Justi räumte ihm einen würdigen Platz am Sockel des großartigen kunstgeschichtlichen Denkmals des Velazquez ein, das er in jenem Jahre der Öffentlichkeit übergab.

Da aber Justi es selbstverständlich nicht als seine Aufgabe angesehen hat, Ribera in seinem Werke über Velazquez von allen Seiten zu beleuchten, so bleibt auch nach seiner markigen und zutreffenden Charakterisierung des Meisters noch manches über ihn zu sagen übrig; und da die Verehrung bedeutender Künstler nicht an Tage und Jahre gebunden ist, so werden die Leser dieser Blätter sich auch etwas nach dem Feste noch gern die Bedeutung eines Meisters vergegenwärtigen lassen, dem Spanien jetzt neben dem Denkmal in Valencia noch ein zweites in seiner Vaterstadt Játiva errichtet.

Eine erschöpfende Behandlung Riberas ist freilich auch in dem an dieser Stelle zur Verfügung stehenden Rahmen nicht möglich; auch hier kann nur in kurzen Zügen ein Lebensbild des Meisters entworfen und zugleich die Aufmerksamkeit der Fachgenossen auf einige bisher nicht genügend aufgeklärte Fragen in Bezug auf Riberas Leben und Schaffen gelenkt werden. Eine erneute Prüfung der italienischen und einiger bisher überhaupt kaum berücksichtigter spanischen Quellenberichte wird einiges in der Tat in neuem Lichte erscheinen lassen.

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte".

*) Dieser Aufsatz, der 1890 in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. I. S. 140 bis 150 und S. 177—184) veröffentlicht wurde, wollte zunächst als etwas verspäteter Festartikel zu den spanischen Riberafeiern von 1888 angesehen sein. Seit seinem Erscheinen ist die Lebensgeschichte des Meisters durch die urkundlichen Veröffentlichungen Salazars in Napoli Nobilissima auf eine andere Grundlage gestellt, sind seine Bilder durch August Mayer (Buch von 1908) kritisch gesichtet und zusammengestellt worden. Natürlich mußte ich der Neubearbeitung meines Aufsatzes alle sachlichen Ergebnisse dieser neueren Riberaforschung zugute kommen lassen. Da sich meine Auffassung des Meisters aber inzwischen nicht verändert hat, habe ich meiner Arbeit im übrigen ihren ursprünglichen Charakter zu erhalten gesucht.

Riberas bahnbrechende Bedeutung für die realistische Malerei des ganzen Südens ist freilich kaum jemals bestritten worden. Seine gründliche Kenntnis der Formen und seine Meisterschaft in ihrer Wiedergabe mit der Nadel wie mit dem Pinsel ist von jeher anerkannt worden. Schon im 17. und 18. Jahrhundert erschienen Zeichenvorlagen für Künstler, die teils aus Nachbildungen seiner eigenen, offenbar zu dem gleichen Zwecke entstandenen Radierungen (Bartsch XX, S. 77—88, Nr. 15, 16, 17), teils aus Nachzeichnungen nach einzelnen Teilen seiner Gemälde und Radierungen zusammengestellt waren. Vor allen Dingen aber verstummte jeder Tadel vor der Wucht, Breite und Kraft seiner bald im vollsten Farbenauftrag schwelgenden, bald mit feinhaarigem Pinsel flüssig modellierenden Malweise, welche, besonders bei der Darstellung des nackten Fleisches, der Natur in allen ihren Ebenheiten und Unebenheiten folgte und die Oberfläche der Haut mit allen ihren Poren, Falten, Runzeln und Haaren in breiter Auffassung so naturgetreu und lebendig wiedergab, wie man es noch nie gesehen hatte. Unser Sandrart lobt seine „fürtreffliche Manier zu malen". Riberas Enkelschüler Paolo de Matteis aber faßte sein Staunen über die Gewalt der realistischen Malweise des Meisters in die Worte, seine Pinselstriche schienen sich, der Rundung der Muskeln folgend, selbst zu runden: „che par che girino le pennellate a misura che girano i muscoli"; und sogar in der klassizistischen Zeit des 18. und des 19. Jahrhunderts hat kaum ein Kenner die Großartigkeit seiner Malweise herabzusetzen gewagt. Selbst Raphael Mengs mischte seinem Lobe der Pinselführung des Meisters nur einen leisen Tadel bei. Lanzi, Fiorillo, Nagler, die das Urteil ihrer Zeit widerspiegeln, sind voll des Lobes seiner malerischen Technik. Von den späteren Kritikern der strengeren Richtung erkennt Kugler zwar nur halb widerwillig die Meisterschaft seiner Darstellungsweise an, Jak. Burckhardt aber sagt wenigstens im Vergleich unseres Künstlers mit den übrigen italienischen Meistern dieser Richtung: „Der Beste ist stets Ribera".

Weit verschiedener und im allgemeinen weit ungünstiger hat bis in die neueste Zeit herein das Urteil über den geistigen künstlerischen Gehalt der Werke Riberas geklautet. Man fand ihn roh und brutal. Man ging, ohne sich die Gesamtheit seiner Werke, die das Gegenteil beweist, zu vergegenwärtigen, von der vorgefaßten Meinung aus, Ribera habe, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur Henker- und Marterszenen oder doch häßliche, runzelige alte Heilige dargestellt. Man schob die Kunstrichtung des Meisters auf eine angebliche persönliche Vorliebe für das Häßliche, Schreckliche und Grausame, ohne zu bedenken, daß die ganze kirchliche Kunst des 17. Jahrhunderts, von den Bestrebungen der Gegenreformation geleitet, durch die Darstellung der Martyrien der Heiligen — und zwar durch ihre möglichst packende, eindringliche, von selbst zum Realismus führende Darstellung — die Gemüter der Gläubigen erschüttern und erheben, die verhärteten Herzen der Ketzer erschrecken und bekehren wollte. Waren die Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilands doch von jeher Gemeingut der christlichen Kunst gewesen, hatte doch schon Tizian die Martyrien Johannes des Täufers, des heiligen Lorenz und des Petrus Martyr, hatte schon Paolo Veronese, außer der zu allen Zeiten beliebt gewesenen Erschießung des heiligen Sebastian, die Martyrien der heiligen Justina und des heiligen Georg gemalt, hatten doch selbst von den Meistern, die als die Gegenfüßler Riberas bezeichnet werden, die Carracci eine Reihe von Marterbildern geschaffen, Guido Reni die Kreuzigung Petri mit realistischer Absicht dargestellt und gerade Domenichino, den man in den größten künstlerischen Gegensatz zu Ribera zu bringen liebt, die Todesqualen des heiligen Andreas, der heiligen Cäcilie, des heiligen Petrus Martyr, des heiligen Franziskus, der heiligen Agnes, des heiligen Hieronymus und noch anderer Heiligen anschaulich geschildert, also vielleicht zahlreichere Marterdarstellungen geschaffen als sein angeblicher Gegner selbst. Riberas schreckliehste Folterbilder werden auch wirklich übertroffen von den Schrecken, die Rubens in

seiner Marter des heiligen Lievin, Poussin in seiner Hinrichtung des heiligen Erasmus dargestellt hat.

Aus der vermeintlichen Vorliebe Riberas für die Darstellung von Schreckensszenen schloß man dann aber auch weiter auf seinen persönlichen Charakter, in dem man ein Gemisch von Hochmut, Neid, Haß, Verfolgungssucht und Grausamkeit erblickte, und man machte sich ein Lebensbild des Meisters zurecht, welches uns in dunklen Farben vor Augen führen sollte, daß Hochmut vor dem Fall kommt, und daß eine Bosheit und Rohheit, die selbst vor dem Morde nicht zurückschreckt, schließlich mit dem elendesten Ende, mit Verzweiflung und Selbstmord gesühnt zu werden pflegt.

Von den alten Schriftstellern, die wir als Quellen für die Lebensbeschreibung Riberas ansehen müssen, hat der älteste, Joachim von Sandrart, der ihn, woran ich festhalte, 1634 in Neapel besuchte und zufällig nur Schreckensdarstellungen seiner Hand gesehen zu haben scheint, in seiner Teutschen Akademie (II, S. 191) am meisten dazu beigetragen, Ribera als Maler von Folterbildern in die Kunstgeschichte einzuführen. Aber er ist weit entfernt davon, hieraus Rückschlüsse auf Riberas persönlichen Charakter zu ziehen. Er bezeichnet ihn geradezu als höflichen Mann. Der Spanier Palomino y Velasco, den freilich die zahlreichen Bilder lichterer Art des Meisters, die ihm in seinem Vaterlande vor Augen standen, nicht auf den Gedanken bringen konnten, ihm eine Vorliebe für das Grausige zuzuschreiben, läßt ihm in seinen Vidas (Madrid 1724, S. 310—313) in allen Stücken Gerechtigkeit widerfahren und gibt zu verstehen, daß er, allgemein betrauert, in hohem Ansehen in Neapel gestorben sei. Bern. de Dominici endlich, der seine Vite dei Pittori ecc. Napoletani (Napoli 1742, III, S. 1—24) zwanzig Jahre nach Palomino schrieb, nimmt zwar als echter Neapolitaner an der Kunstrichtung des Meisters nirgends Anstoß und ist sogar ein begeisterter Lobredner jedes einzelnen seiner Bilder, das er beschreibt, weiß aber seinen Charakter nicht schwarz genug zu malen und hat am meisten dazu beigetragen, die Lebensbeschreibung Riberas in Verwirrung zu bringen.

Obgleich nun Cean-Bermudez in seinem Diccionario histórico weiteren Kreisen eine gereinigte Darstellung des Lebens des Meisters zugänglich gemacht hat, pflanzen sich durch die meisten Biographien und novellistischen Darstellungen, die im 19. Jahrhundert über Ribera erschienen, noch eine Reihe der Irrtümer und schiefen Auffassungen Dominicis fort. Eine richtigere Gesamtauffassung des Meisters hat in Deutschland wohl zuerst M. Unger in seinen Kritischen Forschungen (S. 159—173) angebahnt. Ihm folgte O. Eisenmann in seiner Behandlung des Meisters in Dohmes Kunst und Künstler, während gleichzeitig andere für einen weiteren Leserkreis berechnete Bearbeitungen mit großer Zähigkeit an alten Irrtümern festhielten und 1880 ein mit Recht gelobter Roman aus der Feder eines unserer begabtesten jüngeren Dichter (Wolfgang Kirchbachs) erschien, in dem das Bild des Schrecken-Ribera, der seine Nebenbuhler vergiftete und sich selbst das Leben nahm, noch einmal die poetische Weihe empfing.

Gleich an den Geburtsort und das Geburtsjahr Riberas haben sich längere Zeit Streitfragen geknüpft, die noch heute (1911) nicht völlig erledigt sind. Während er nach Palomino um 1589 in Játiva, einem hoch über den Palmenhainen der valencianischen Ebene thronenden befestigten Bergstädtchen, dem Setabis der alten Römer, geboren war, hatte der Canonico Carlo Celano in seinem in zehn Tagewerke eingeteilten Fremdenführer Notizie di Napoli (Neapel 1692, I, S. 99—100) schon längst die Behauptung aufgestellt, Ribera sei von spanischen Eltern in der neapolitanischen Stadt Lecce geboren, und Dominici berichtigte dies dahin, seine Vaterstadt sei Gallipoli in der Provinz Lecce, sein Geburtsjahr 1593. Zu den Angaben Palominos kehrte man ziemlich allgemein, wenn auch zum Teil nur frageweise,

zurück, seit Cean-Bermudez sie (1800) durch die Mitteilung gestützt hatte, daß Ribera nach Maßgabe seines Taufzeugnisses am 12. Januar 1588 zu Játiva geboren sei und daß seine Eltern Luis Ribera und Margarita Gil geheißen haben. Doch tat man dem guten Cean zu viel Ehre an, wenn man ihn seitdem allgemein als Entdecker der Urkunde hinstellte. Schon 1796 hatte der spanische Gelehrte Don Ramon Diosdado Caballero in italienischer Sprache in der Antologia di Roma (XXII, S. 289 ff., 297 ff., 305 ff., 313 ff., 321 ff., 329 ff.) einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er teils aus den Zeugnissen zeitgenössischer Schriftsteller, teils aus Riberas eigenen Namenszeichnungen nachgewiesen hat, daß der Meister in der Tat Spanier gewesen, in der Tat in Játiva geboren sein müsse; und im Nachtrag zu diesem Aufsatz (S. 334) veröffentlichte Diosdado denn auch die angebliche Taufurkunde, die ihm sein Freund Don Juan Despuig gerade noch in elfter Stunde übersandt hatte. Noch in demselben Jahre wurde diese Abhandlung, der auch Bermudez offenbar die Nachricht entnommen, im Giornale letterario di Napoli abermals abgedruckt. Erst nach Diosdados Tode aber erschien sie, von der Hand eines gelehrten Herausgebers mit Anmerkungen bereichert, in spanischer Sprache in Buchform, als Observaciones de Don Ramon Diosdado Caballero sobre la patria del pintor Josef de Ribera. Valencia 1828. Das vermeintliche Taufzeugnis, das der Herausgeber nach einer neuen, genaueren, in Einzelheiten abweichenden Abschrift abdruckt, erscheint in diesem Buche nicht mehr im Nachtrag, sondern an geeigneter Stelle im Texte (S. 46—47).

Von den späteren Kunstschriftstellern erzählt nur P. Lefort in der Gazette des Beaux-Arts (1882, I, S. 43), daß er das Taufzeugnis gesehen habe. Er veröffentlicht es in der Lesart Despuigs, nicht in der späteren berichtigten Form des Herausgebers Diosdados, läßt aber merkwürdigerweise das entscheidende Wort „Ribera" aus. Wir dürfen wohl annehmen, daß es hier durch Druckfehler ausgefallen ist. Alle Folgerungen, die man aus dem angeblichen Taufzeugnis gezogen hat, fielen nun aber in sich zusammen, als L. Salazar 1894 in der Zeitschrift Napoli Nobilissima den urkundlichen Nachweis führte, daß Jusepe Riberas Vater nicht Luis, sondern Simone de Ribera (oder Rivera) geheißen und daß Jusepe auch niemals den in jenem Taufzeugnis angeführten zweiten Vornamen Benito („Benet") geführt habe. Da war man denn wieder so klug wie zuvor. Am richtigsten ist danach, doch wohl zu Palominos Angabe zurückzukehren. Nach Palominos Angabe, Ribera sei 1656, 67 Jahre alt, gestorben, müßte der Meister 1588 oder 1589 geboren sein. Heute ist urkundlich festgestellt, daß sein Todesjahr 1652 war. Wir kämen damit, wenn Palomino recht hatte, ihn ein Alter von 67 Jahren erreichen zu lassen, auf 1585 oder 1586. August Mayer sagt in seinem 1907 erschienenen gründlichen Buch über unseren Meister: „Immerhin dürfen wir wohl annehmen, daß Riberas Geburtstag in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt." Genaueres läßt sich bis jetzt nicht feststellen. Zum Beweise dafür, daß Ribera geborener Spanier, daß sein Geburtsort Játiva bei Valencia ist, bedurfte es übrigens keiner Taufurkunde. Wird er doch von seinen Zeitgenossen allgemein „Lo Spagnoletto", der „kleine Spanier", genannt, und bezeichnet er selbst sich in den Namensinschriften seiner Gemälde und Radierungen doch öfter, als Diosdado bekannt war, nicht nur als Spanier, nicht nur als Valencianer, sondern auch als Jativaner (Setabensis). Diosdados boshafte Unterstellung, Ribera habe diese Zusätze zu seiner Namenszeichnung nur gemacht, um sich bei den spanischen Vizekönigen Neapels einzuschmeicheln, schwebt völlig in der Luft. Nennt doch auch Francesco Pacheco, der spanische Maler, der Velazquez' Schwiegervater wurde, Ribera in seiner 1649 in Sevilla erschienenen Arte de la Pintura einen Künstler „que en Nápoles acredita con famosas obras la nacion española", und bezeichnet er ihn an anderer Stelle doch geradezu als „nuestro español Jusepe de Ribera".

Da Palomino also recht hatte, Ribera in der Nachbarschaft von Valencia geboren werden zu lassen, dürfen wir ihm auch ohne weiteres glauben, daß er seinen künstlerischen Unterricht in der Schule Francisco Ribaltas in Valencia empfangen hatte, eines Meisters, der freilich noch von der Nachahmung der römischen Schule ausgegangen war, in seinen späteren Bildern aber bereits entschieden den Übergang zu der selbständigen, kräftigen, aller Helldunkelwirkungen sich bewußten spanischen Kunst der neuen Ära bezeichnet. Dann wäre Ribera nach Palominos Bericht zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien gegangen und hätte sich dort zunächst im Anschluß an die Akademiker durch das Studium der großen alten Meister entwickelt, sich schließlich aber auch fleißig zur Schule des Caravaggio, des Vaters des italienischen Naturalismus, gehalten. Spätere Schriftsteller haben das in der Regel so aufgefaßt, als sei Ribera ein wirklicher Schüler Caravaggios gewesen. Die beiden ältesten Quellen lassen dies jedoch keineswegs unumwunden erkennen. Sandrart sagt, er „war gleichfalls aus gemeldeter guter Schul". Palomino berichtet: „Aplicóse mucho à la escuela del Carabagio". Da Caravaggio noch 1606 in Rom lebte und erst 1609 in Porto d'Ercole starb, ist die Möglichkeit einer persönlichen Berührung zwischen ihm und dem jungen Ribera allerdings nicht in Abrede zu stellen; aber notwendig ist diese Annahme um so weniger, als Riberas Malweise, sobald er sich dem Naturalismus zuwandte, nichts mehr von der verhältnismäßig glatten Härte Caravaggios zeigte, sondern in ihrer zugleich flüssigen und festen, zugleich weichen und markigen Wucht durchaus eigenartig, nur sich selbst ähnlich erschien. Daß die naturalistische Gesamtauffassung Caravaggios, der alles in allem trotz seines Naturalismus doch ein Sohn des 16. Jahrhunderts bleibt, Ribera mächtig gepackt und angezogen habe, soll deshalb keineswegs geleugnet werden. Bilder wie Caravaggios Grablegung Christi im Vatikan oder seine Madonna vom Rosenkranz in der kaiserlichen Galerie zu Wien wirken noch heute wie Vorstufen zu Darstellungen Riberas. Aber wieviel freier, individueller und lebendiger erscheint der Naturalismus Riberas als der Caravaggios! Ribera hätte vermutlich, auch wenn Caravaggio nicht vorausgegangen wäre, seinen eigenen Weg gefunden. Befanden sich doch schon spanische Übergangsmeister, wie Roélas, der ältere Herrera und Ribalta, sein Lehrer, den man den valencianischen Caravaggio genannt hat, auf dem gleichen Wege! War Frans Hals, der große holländische Realist, der sich freilich ganz andere Aufgaben stellte als Ribera, aber in der malerischen Auffassung und Behandlung zu ähnlichen Ergebnissen kam, doch wahrscheinlich noch etwas älter als er! Wenn die Zeit für gewisse Richtungen reif ist, wachsen diese, als ob die Winde oder die Sonnenstrahlen sie von Land zu Land trügen, an verschiedenen Stellen zugleich aus dem heimischen Boden hervor. Da hilft kein Sträuben; aber da fruchtet hinterher auch kein Streit über die Herkunft. Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts huldigten, so verschieden sie unter sich waren, Rubens und Rembrandt in den Niederlanden, Velazquez und Murillo in Spanien, Ribera in Italien in gleich großartiger Weise dem durchgeistigten Realismus, der sich seit mehr als einem halben Jahrhundert, in Bezug auf die breite Pinselführung unter dem Vortritte Tizians, vorbereitet hatte. Ribera war, nächst Rubens und Hals, der älteste dieser Künstler. Velazquez und Murillo haben unzweifelhaft von ihm gelernt. Ribera steht in seinen besten Werken aber auch keinem jener Künstler an äußerer und innerer Ausreifung, an technischer Meisterschaft, an geistiger Vertiefung und dämonischer Eigenart nach. Caravaggio, dem Italiener, gegenüber erscheint er, obgleich er schulbildend in Neapel wirkte und Italiener wie Tizian und Correggio ihn mächtig beeinflußt hatten, durch und durch als Spanier des 17. Jahrhunderts.

Daß der junge Ribera in Venedig gewesen ist, um Tizian an der Quelle zu studieren, ist wahrscheinlich. Daß er längere Zeit in Parma studiert und gearbeitet hat, um sich in Correggios Kunst zu vertiefen, ist sicher. Unentschieden bleibt dabei, ob

der junge Spanier Oberitalien besuchte, ehe er nach Rom kam, oder ob er von Rom aus einen Ausflug nach dem Norden machte; aber es kommt auch nicht viel darauf an. Sicher treffen wir ihn 1616 in Neapel, wo er sich, wie urkundlich festgestellt worden ist (vgl. Napoli Nobilissima III, 1894, S. 97 ff., XIII, 1904, S. 20 ff.), im September dieses Jahres mit Catarina Azzolino (nicht Leonora Cortese, wie Palomino meinte) verheiratete, der Tochter eines vielbeschäftigten Malers, über den Rolfs (Malerei Neapels, S. 296, Anm.) Näheres beigebracht hat. Als sicher dürfen wir annehmen, daß die Wanderjahre des „kleinen Spaniers", die ihn nach Venedig, Padua, Parma und Rom geführt, beendet waren, als er sich spätestens 1616 in Neapel niederließ.

Werke der valencianischen und der römischen Frühzeit Riberas haben sich nicht erhalten. In Parma hatte er, wie Ludovico Carracci, der ihn als den spanischen Maler aus der Gefolgschaft Caravaggios bezeichnet („che tiene dietro alla scuola di Caravaggio"), am 11. Dezember 1618 an Ferrante Carlo in Rom schrieb (Bottari, Raccolta I, S. 199—200), einen heiligen Martin gemalt, der das Haupt der bolognesischen Akademie bange für seinen eigenen Ruhm machte. In Parma hatte er aber auch, wie L. Scaramuccia in seinen Finezze de' pennelli italiani (S. 174) erzählt, in jungen Jahren eine Kapelle in der Kirche S. Maria Bianca de' P. P. Scalzi ausgemalt, die jeder beim ersten Anblick für ein Werk Correggios hielt. Leider ist der heilige Martin in S. Andrea zu Parma (nach August Mayer) „heute so gut wie zerstört", wogegen sich die correggesken Gemälde in S. Maria Bianca überhaupt nicht erhalten haben. Dominici hat die Mitteilung Scaramuccias offenbar verballhornt, wenn er erzählt, Ribera habe in seiner Jugend in der Kirche degli Incurabili zu Neapel eine Darstellung der S. Maria Bianca ganz in der Art Correggios gemalt.

Scaramuccia erzählt aber auch, was bisher kaum oder gar nicht beachtet worden ist, daß Ribera damals die Absicht gehabt habe, in Parma zu bleiben, daß die dortigen Maler, neidisch auf sein Können, ihn jedoch mit dem Tode bedroht hätten, wenn er nicht ginge. Darauf habe Ribera sich anderswohin begeben und sei seinen aller Welt bekannten Weg gegangen. Hierauf spielt offenbar auch Malvasia in der Felsina pittrice (Bologna 1678, IV, S. 333) an, wenn er die Feindseligkeit, die Ribera später in Neapel den fremden Künstlern entgegengetragen haben soll, auf die ihm einstmals in Parma angetane Schmach („l'obbrobrioso affronto ricevuto già in Parma") zurückführt. In der Tat wäre es nur menschlich, wenn aus diesem Anlaß eine gewisse Verbitterung gegen die oberitalienischen Künstler in Ribera zurückgeblieben wäre. Es liegt aber auch nahe, anzunehmen, daß gerade dieser Vorgang ihn sich auf sein Spaniertum besinnen ließ und ihn veranlaßte, nach dem damals von spanischen Vizekönigen regierten Neapel überzusiedeln, um hinfort in der Kunst nur der äußeren und seiner inneren, echt spanischen Natur zu folgen.

Allgemein wird berichtet, daß Ribera unter der Regierung des Vizekönigs Duque de Osuna in Neapel aufgetaucht und dort rasch zu hohem Ansehen emporgestiegen sei. Der Herzog von Osuna regierte von 1616—1620. Damit stimmt die Nachricht, daß Ribera sich 1616 in Neapel verheiratete. Sein erster künstlerischer Erfolg in Neapel soll nach Dominici die Ausstellung seines Martyriums des heiligen Bartholomäus gewesen sein, der bekanntlich lebendig geschunden wurde. Dem an einen Baum gebundenen Heiligen zieht einer der Henker die blutige Haut bereits vom Arm; ein anderer wetzt sein Messer; Soldaten stehen im Hintergrund; Engelhände reichen dem Märtyrer die Krone des ewigen Lebens vom Himmel herab. Das Ölgemälde hat sich freilich nicht erhalten. Da aber manchen älteren Radierungen des Meisters Ölgemälde seiner eigenen Hand zugrunde liegen, wie zum Beispiel die Radierung des Silen (B. 3) von 1628 dem Gemälde von 1626 entnommen ist, so gibt seine Radierung von 1624 (Bartsch 6) wahrscheinlich das Wesentliche der Darstellung wieder. Mit Mayer die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, daß das Bild

gar nicht vorhanden gewesen ist und Dominici seine Beschreibung nur nach der Radierung gemacht habe, sehe ich doch keinen genügenden Anlaß. In späteren Wiederholungen milderte Ribera schrittweise das Gräßliche des Vorgangs. Auf dem Dresdener Bilde, das wegen seiner lederartig zähen und stumpfen Behandlung allerdings durchaus nicht als eigenhändiges Werk des Meisters gelten kann, ist der Henker erst im Begriffe, den Arm des Heiligen mit dem Messer zu ritzen. Auf dem Madrider Bilde von 1630, von dem das Berliner Museum eine Schulwiederholung besitzt, wird der Heilige, mit beiden Händen an ein Querholz gefesselt, erst mit diesem am Baumstamm emporgezogen, und es wird noch nicht einmal ein Messer zu seiner Schindung gewetzt. Aber gerade der blutige Eindruck des ersten Bildes blieb, wie das so zu gehen pflegt, in der Einbildungskraft der Mitwelt und Nachwelt als maßgebend für Riberas Kunstcharakter haften. Welche Peinigerwollust in den Köpfen und Gebärden der Henker, aber auch welche ruhige Andacht und Ergebenheit in der Haltung und im Ausdruck des Heiligen!

Der Vizekönig sah das Bild, bemerkte aus seiner Inschrift, daß sein Meister Spanier sei, berief ihn zu sich in den Palast, ernannte ihn zu seinem Hofmaler mit freier Wohnung und ansehnlichem Gehalte und räumte ihm die Oberaufsicht über alles ein, was in Neapel für spanische Rechnung gemalt werden würde. Ribera war ein gemachter Mann, und er wußte sein Amt und seine herrschende Stellung im Kunstleben Neapels unter den sieben folgenden Vizekönigen und noch einigen Zwischenregenten zu behaupten.

Der Gekreuzigte, den Ribera zwischen 1616 und 1620 für die Grabkapelle des Herzogs von Osuna in dessen reizend über dem Rio Blanco gelegenen andalusischen Vaterstadt gleichen Namens gemalt hat, befindet sich noch in der dortigen Kollegiatkirche. Am Fuße des Kreuzes, an dem der Heiland noch schmerzlich erhobenen Hauptes hängt, stehen die Seinen. Magdalena umfaßt kniend den Stamm des Kreuzes. Nach Mayers Beschreibung (S. 36) „gemahnt die ganze Leuchtkraft des Kolorits, das Betonen des Stoffliehen bei der Magdalena, an Tizian und Veronese".

Um 1620 malte Ribera dann die drei Gemälde aus dem Leben des heiligen Ignatius von Loyola, die in der Kirche Gesù Nuovo (S. Trinità maggiore) zu Neapel erhalten sind. Auch diese Gemälde haben noch viel Venezianisches und Lombardisches. Die Anordnung des ersten Bildes, das den heiligen Spanier vor dem Papste Paul III. zeigt, erinnert deutlich an Tizians berühmte Bildnisgruppe dieses Papstes mit seinen Söhnen im Neapeler Museum. Tizians Bild befand sich damals in Parma, wo Ribera es kennen gelernt hatte. Die anderen beiden Bilder, von denen schon Dominici hervorhob, daß sie eher correggesk als caravaggesk wirkten, stellen bereits Visionen des Heiligen dar.

Die früheste Jahreszahl auf Werken Riberas finden wir auf seinen beiden Radierungen von 1621, dem reuigen Petrus (Bartsch 7) und dem Hieronymus, die Posaune des Jüngsten Gerichtes vernehmend (Bartsch 5); und wenn auch zuzugeben ist, daß der am Himmel in die Posaune stoßende Engel auf dem zuletzt genannten Blatte in seiner kühnen Verkürzung noch an Correggio erinnert, so sind die Hauptgestalten dieses Blattes in den würdigen Typen ihrer runzeligen, bärtigen Greisenköpfe, in der Betonung tiefer Schatten neben den Lichtflächen und in der breiten, modernen Behandlung der Zeichnung doch schon ganz von Riberas Eigenart erfüllt; und dasselbe gilt von den ältesten datierten Gemälden des Meisters — sie tragen die Jahreszahl 1626 —, dem derben, am Boden gelagerten Silen des Neapeler Museums, dem Hieronymus, der Posaune lauschend, in der Eremitage zu Petersburg, und der ganz von Riberas Herbheit, Inbrunst und tief beschatteter Leuchtkraft erfüllten Ekstase der heiligen Magdalena in der Academia de San Fernando zu Madrid. Die Jahreszahl des Traumes Jakobs in Madrid, die wir früher mit Madrazos Katalog 1626 lasen, wird von Mayer 1646 gelesen, ob wirklich mit

Recht möchte ich erst nach meinem nächsten Besuche der spanischen Hauptstadt entscheiden. Die Auffassung und Behandlung der Darstellung scheint mir eher auf 1626 als auf 1646 zu deuten. Während des ganzen Menschenalters, das zwischen jenen ersten datierten Radierungen des Meisters und seinen letzten Arbeiten liegt, ging eine kaum zu übersehende Reihe von Ölgemälden aus seiner Neapeler Werkstatt hervor. Die meisten und besten von ihnen wurden teils nach Spanien geschickt und blieben teils in Neapel. Es ist trotz Utrillos Schrift von 1907 ein Hauptverdienst August Mayers, in seinem Buche über Ribera zum ersten Male die Gemälde des Meisters kritisch untersucht und zusammengestellt zu haben; und wenn ich auch die Empfindung habe, als bedürfte Mayers ablehnendes Urteil in Bezug auf einige der von ihm für unecht erklärten bezeichneten Bilder der Nachprüfung, so will ich mich hier doch nur an solche Bilder halten, die auch Mayer für echte Schöpfungen des Meisters erklärt. Da ich aber die Entwicklung des Meisters während der letzten dreißig Jahre seines Lebens in Übereinstimmung mit Friedländer nach wie vor etwas anders ansehe als Mayer, so mögen meine Bemerkungen von 1890 über seinen Stil hier zunächst unverändert wiederholt werden: „Auffallend ist, daß Ribera uns gleich in den ersten erhaltenen Werken seiner Neapeler Zeit im wesentlichen schon in seiner eigensten Eigenart entgegentritt, der er mit leichten Abwandlungen bis an sein Lebensende treu blieb: als gewaltiger Realist der Formengabe und Pinselführung, als Helldunkelmaler, der scharfe Gegensätze von Licht und Schatten auf dem später leider nur allzuoft durchgewachsenen dunklen Untergrunde darzustellen liebt, als treuer Sohn der Kirche, der die tiefste Glaubensinbrunst mit einem fanatischen Ernste wiederzugeben weiß, wie kein zweiter. Dem eingehenderen Beobachter wird eine gewisse Stilwandlung, der auch Riberas Kunstsprache in dem langen Zeitraum seines Schaffens unterlegen ist, gleichwohl keineswegs entgehen. Nur ist es verkehrt, diese Wandlungen, wie man getan, in einer fortschreitenden Entwicklung von der Hellmalerei zur Dunkelmalerei oder umgekehrt, von der Dunkel- zur Hellmalerei sehen zu wollen. Ob Riberas Bilder innerhalb seiner Gesamtrichtung einen einigermaßen gleichmäßig hellen, ob sie einen mit scharfen Gegensätzen rechnenden dunklen manchmal nur allzuviel verschleiernden Eindruck machen, hängt von ihrem Gegenstande und von dem Orte, für den sie bestimmt gewesen sind, hängt vor allen Dingen von dem Grade der Nachdunkelung ab, den sie mit der Zeit erlitten haben. Riberas Stilwandlungen liegen auf anderem Gebiete, auf demselben, auf dem sich zum Beispiel die des Frans Hals und des Velazquez, bis zu einem gewissen Grade die Stilwandlungen aller realistisch empfindenden Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bewegen. Anfangs ist die Anordnung noch spröder, die Färbung noch brauner oder rötlicher, die Pinselführung bei aller Kraft und Breite noch fester und verschmolzener. Allmählich wird alles freier, kühler, weicher, leichter, geistreicher. Die einzelnen Pinselstriche bleiben noch sichtbarer stehen, die Anordnung wird harmonischer abgerundet.“ Um sich zu überzeugen, daß dies auch bei Ribera der Fall ist, braucht man nur Gemälde, wie die Darstellungen mit der Jahreszahl 1626, z. B. den trunkenen Silen des Neapeler Museums und die Himmelfahrt der Maria Magdalena in der Akademie zu Madrid, die Gemälde von 1628, wie den schönen Heiligen Sebastian der Petersburger Eremitage und die bewegliche Marter des heiligen Andreas in der Budapester Galerie, ja, noch die Bilder von 1630, wie die Anbetung der Hirten bei Herrn Konsul Ed. F. Weber in Hamburg und den Archimedes des Madrider Museums mit den späteren bezeichneten und datierten Bildern des Meisters zu vergleichen, zum Beispiel mit der wunderbar reifen, köstlichen Pietà von 1637 in San Martino zu Neapel, mit dem außerordentlich lebendigen Diogenes von demselben Jahre in der Dresdener, mit der tiefempfundenen Schmerzensmutter von 1638 in der Kasseler Galerie, mit der berühmten ganz in wirklichem und seelischem Himmelslicht gebadeten Heiligen Agnes von 1641 in der Dresdener

Sammlung, dann aber mit der wunderbar gereiften Anbetung der Hirten von 1650 im Louvre zu Paris und mit seinen letzten Bildern von 1651 und 1652: dem köstlichen Heiligen Sebastian im Museum und der großartig freien, farbigen Kommunion der Apostel in San Martino zu Neapel, dem an Velazquez' Zwerge mahnenden Klumpfuß von 1652 im Louvre und dem ganz durchgeistigten Heiligen Hieronymus von 1652 im Madrider Museum.

Überall dieselben realistisch kräftigen Haupttypen, die nur allmählich immer sorgfältiger nach Schönheitsgrundsätzen gewählt werden, überall die Betonung der Lichtwirkungen, die die Fleischfarbe anfangs in schwereren rötlichen, später in goldigeren, bernsteinfarbenen, vorübergehend auch in duftigeren, silberkühleren Abtönungen leuchten lassen, immer aber von tiefen schwarzen Schatten, die nur gelegentlich aufs notwendigste zurückgedrängt werden, begleitet erscheinen, überall der breite, kräftige Farbenauftrag, der mit den Jahren nur leicht an Freiheit und Flüssigkeit zunimmt.

Dem allen gegenüber hat Mayer, wohl nach Justis Vorgang, meiner Auffassung nach die Hellichtmalerei Riberas zu einseitig betont, gegen die dunklen Begleitschatten, die für seine Lichtmalerei charakteristisch bleiben, die Augen zu sehr verschlossen. Wenn nach Mayer Riberas Freude am Lichten, Hellen, Strahlenden ihren Gipfel in der Dresdener Heiligen Agnes (1641) erreicht, so ist doch auch in diesem Bilde das strahlende helle Licht durch die tiefen Schatten erzielt, aus denen es sich heraushebt. Daß es aus denselben Gründen doch nicht angeht, den Klumpfuß des Louvre mit Mayer als ein Werk der Freilichtkunst aufzufassen, die doch alle tiefen Schatten vermeidet, hat schon Friedländer betont. In Bezug auf die „monumentalen" Propheten mit Moses und Elias in den Arkadenzwickeln der Kirche San Martino zu Neapel berichtet doch auch Mayer selbst vollkommen richtig, daß sie sich in tiefer Färbung vom dunklen Grunde abheben. Bemerkten doch schon Riberas Zeitgenossen nach Dominici in Bezug auf diese Bilder, „che apparivano piùtosto dipinti nelle grotte, che ne' luoghi sacri e nella città, e che insomma erano troppo oscuri". Daß es Ribera aber in der Regel gelang, gerade durch seine Betonung der Schatten Lichtwirkungen von überraschender Helligkeit zu erzielen, soll gewiß nicht in Abrede gestellt werden.

Auch in Bezug auf Riberas Stellung zum Barock weicht meine Auffassung etwas von der Mayers ab. Wie es in der jüngeren Kunstwissenschaft üblich ist, alle Diagonallinien in Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts als Barock anzusprechen, betont auch Mayer bei der Beschreibung vieler Bilder des Meisters das Barockelement in den Diagonalen und Schrägen seiner Kompositionen. Ich halte es an sich für bedenklich, den Ausdruck Barock, der zunächst für die Baukunst aufgekommen ist, allzuweit auf die darstellenden Künste auszudehnen, wenn ich auch nicht leugnen will, daß er für manche Schöpfungen der Bildnerei und der Malerei bezeichnend ist. In diesen Fällen möchte ich aber eine in Gegensätzen schwelgende Massenwirkung in Formen und Farben, ein Übergreifen der Darstellungen in die Architektur oder ihre Ausstattung mit ohne sichtbaren Grund gebauschten Gewändern und Vorhängen voraussetzen. Rubens, Luca Giordano und Pietro da Cortona mag man immerhin als Barockmaler bezeichnen, meinetwegen auch schon Federigo Baroccio. Daß der wallende Mantel der Maria in Riberas berühmter „Concepcion" von 1635 in Salamanca an den barocken Zeitstil erinnert, gebe ich zu, stelle auch nicht in Abrede, daß sich hier und da bei Ribera auch andere Anklänge an die Barockkunst finden. Jeder Künstler ist ja ein Sohn seiner Zeit. Wenn man aber alle Schrägen und Diagonalen als Kennzeichen des Barocks ansieht, streicht man die ganze Hochrenaissance, die mit der Vorliebe des Quattrocento für die Anordnung in senkrechten und wagrechten Linien aufräumt, aus der Entwicklung. Nach dem Sprachgebrauch, den ich bewahrt sehen möchte, gehört Ribera gerade zu den Meistern, die ein Gegen-

gewicht gegen die Allmacht des Barocks bilden. Seine Heilige Agnes von 1641 ist zum Beispiel nach meinem Gefühl, trotz der Diagonallinien des ausgebreiteten Tuches, in das der Engel sie hüllt, ihrer ganzen Haltung nach das Gegenteil von Barock.

Mit dem Ausdruck Barock verbinde ich den Begriff der Veräußerlichung, nicht der Verinnerlichung. Mit vollkommenem Recht aber hebt Mayer die zunehmende Verinnerlichung der Anordnung und des Gesichtsausdrucks in der Entwicklung Riberas hervor. Man vergleiche gerade in dieser Beziehung die berühmte Magdalena Riberas in der Academia de San Fernando in Madrid (1626) mit jener Heiligen Agnes in Dresden (1641), die auch für eine Magdalena gehalten wurde, bis Karl Justi nachwies, daß nur die heilige Agnes gemeint sein könne. Aber man vergleiche auch die verschiedenen Darstellungen des heiligen Hieronymus des Meisters, zum Beispiel im Madrider Museum den Ausdruck des Gentleman-Hieronymus von 1644 mit dem ganz durchgeistigten Büßer-Hieronymus von 1652, der zu den allerletzten Schöpfungen Riberas gehört.

An beglaubigten, bezeichneten und datierten Bildern des Meisters fehlt es in keinem Jahrzehnt seines Lebens. Aus manchen Jahren haben sich ihrer drei oder vier, aus dem Jahre 1637 gar dreizehn erhalten. Nur wenige Jahre aus dem Zeitraum von 1630—1651 bilden Lücken in dieser Beziehung; doch sind diese Jahre deshalb natürlich nicht als Lücken in seiner Tätigkeit anzusehen; die in ihnen entstandenen Bilder sind nur entweder nicht erhalten oder zufällig nicht mit der Jahreszahl bezeichnet.

Aus dem ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit in Neapel sind datierte Gemälde Riberas allerdings selten. Nur das Jahr 1626 ist, wie wir gesehen haben, durch einige solche ausgezeichnet. Dagegen tragen verschiedene seiner Radierungen Jahreszahlen aus diesem Zeitraum; 1621 radierte er seinen schönen Reuigen Petrus (B. 7) und eine seiner Darstellungen des heiligen Hieronymus (B. 5); die anderen beiden (B. 3 und 4) werden annähernd derselben Zeit angehören; 1622 radierte er die schon erwähnten drei Blätter mit Augen-, Ohren-, Nasen- und Mundstudien (B. 15, 16, 17), deren Platten, was weder Bartsch noch Nagler, der Zusätze zu ersterem veröffentlichte, bemerkt haben, später durchgeschnitten wurden und so, auf den ursprünglich nicht bezeichneten Hälften mit gefälschten Namenszeichnungen Riberas versehen, doppelt zum Abdruck gelangten. Abdrücke dieser Art besitzen zum Beispiel das Berliner Kupferstichkabinett und die Sammlung Friedrich Augusts II. zu Dresden. Demselben Jahre 1622 gehören die beiden radierten Brustbilder häßlicher alter Männer (B. 8 und 9) an. Mit der Jahreszahl 1624 bezeichnete Ribera die schon erwähnte Radierung nach seiner Marter des heiligen Bartholomäus (B. 6), mit der Jahreszahl 1628 jene Radierung (B. 13) nach seinem 1626 gemalten Trunkenen Silen. Dieses Blatt ist wichtig, weil es im Vergleich zu dem Bilde zeigt, daß der Meister seine Kompositionen in der Radierung leicht zu verändern und zu verbessern liebte. Der liegende Silen der Radierung wirkt weit weniger abstoßend als der des Bildes mit seinem straffen, plebejischen Haarwuchs. Eine Jahreszahl aus der letzten Lebenszeit des Meisters trägt von seinen Radierungen nur das Reiterbildnis Don Juan d'Austrias II. von 1648. Die Mehrzahl seiner Radierungen, die alle Vorzüge seiner sicheren und leichten Hand zeigen, muß in der Tat schon in den zwanziger Jahren entstanden sein.

Die Zahl von Riberas radierten Blättern wurde früher verschieden angegeben. Gori Gandellini zählt ihrer 26 in seinen Notizie istoriche degli Intagliatori (2. ed. Siena 1808, III, S. 130 und 131). Ebenso hoch veranschlagt, ihm folgend, Cean-Bermudez (a. a. O., S. 189) ihre Anzahl. Der gelehrte Fortsetzer des Werkes von Gandellini, der Abate Luigi de Angelis (XIII, S. 278—280), erkannte, einige hinzufügend, mehrere streichend, nur mehr elf an. Bartsch erklärt in seinem Peintre-Graveur

(XX, S. 79) mit großer Bestimmtheit, die einen hätten Ribera zu viel, die anderen zu wenig zugeschrieben. „Le fait est qu'il n'a jamais gravé que dix-huit pièces, savoir celles dont nous donnons la description." Es ist demnach ein Irrtum, wenn man in Arbeiten über Ribera liest, Spätere hätten die Bartsch bekannten 18 Blätter auf 26 vermehrt. Vielmehr ist ihm unseres Wissens seit Bartsch mit Sicherheit kein einziges früher nicht erkanntes Blatt mehr zugeschrieben worden; ja, wir müssen im Gegenteil so weit gehen, noch einige der ihm von Bartsch zugeschriebenen Blätter mit Nachdruck in Zweifel zu ziehen. Wie die neuere Kritik Rembrandt eine Anzahl der ihm von Bartsch zugewiesenen Radierungen abgesprochen hat, so wird es auch in Bezug auf Ribera geschehen müssen. Schon der oft reproduzierte, von Amor gegeißelte, an den Baum gebundene Satyr (B. 12), den auch de Angelis nicht anerkennt, ist nicht nur wegen seines aus N und S, keineswegs, wie Nagler meinte, aus R, V, S, N zusammengesetzten Monogrammes, sondern auch wegen der deutlichen Schwächen der Zeichnung (zum Beispiel am linken Arm des Satyrs), so lebendig er im ganzen ist, nur schwer als Werk Riberas anzuerkennen. Mit Sicherheit aber muß man ihm den Tritonenkampf (B. 11), dessen unruhige, kleinliche Strichlagen nichts mit Riberas großer, ruhiger, sicherer Art zu schraffieren gemein haben, und vielleicht muß man ihm auch den Dichter mit dem Lorbeerkranze (B. 10) absprechen, dessen Formengebung, Nadelführung und Seelenausdruck einer späteren Zeit anzugehören scheinen, obgleich schon einige der auf Grundlage von Riberas Werken später herausgegebenen Zeichenbücher dieses Blatt aufgenommen haben. Ich will aber hierauf nicht bestehen, zumal ein Kupferstichkenner wie Kristeller das Blatt für echt hält. Ribera hat fast alle seine unzweifelhaften Radierungen bezeichnet, bald mit dem vollen Namen „Joseph Ribera", bald mit verschiedenen Monogrammen, von denen das am meisten in die Augen springende die nebenstehende Form zeigt. Bartsch glaubt es in RIBERA und HISP (= Hispanus) auflösen zu sollen. Da das Zeichen für die letztere Silbe aber stets voransteht, so erscheint es mir wahrscheinlicher, daß es in ISPH aufgelöst und „Joseph" gelesen werden muß.

Im Jahre 1625 besuchte unseren Ribera, wie Justi ans Licht gezogen hat, der spanische Hofmaler Jusepe Martinez, der Verfasser der Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura. In diesem Buche (S. 33—36), welches erst 1866 in Madrid von Val. Carderera herausgegeben wurde, erzählt uns der Freund und Lehrer eben jenes Don Juan, der nachmals so rücksichtslos in den häuslichen Frieden Riberas eingriff, daß er den Meister 1625 in Neapel besucht und ihn (nach Art der modernen Interviewer) über allerlei ausgefragt habe. Bemerkenswert ist, daß Ribera ihm sagte, er sei in Stadt und Königreich Neapel sehr gut aufgenommen und angesehen worden, und seine Werke würden ihm daselbst zu seiner vollen Zufriedenheit bezahlt. Noch bemerkenswerter aber fand Martinez, daß Ribera nicht, wie er erwartet hatte, Rafaels Größe herabzusetzen suchte, sondern die Fresken in den vatikanischen Stanzen in begeisterten Ausdrücken als die Grundlage jeder Geschichtsmalerei pries. Wer sich die heilige Gewissenhaftigkeit vergegenwärtigt, die aus allen Werken Riberas leuchtet, wird keine andere Antwort aus seinem Munde erwartet haben, um so weniger, da er es durch die Wendung „en particular en sus historiados" umging, sein Lob allzu deutlich auf Rafaels Öl- und Staffeleimalerei auszudehnen. Ribera war ausschließlich Öl- und Staffeleimaler. Die besten und einsichtigsten Öl- und Staffeleimaler der Gegenwart leugnen so wenig wie Ribera, daß die monumentale Wandmalerei zugrunde gehen müsse, wenn sie sich der Grundsätze, die Rafael in den Stanzen geleitet haben, entschlagen zu können vermeinte.

Die römische Accademia di San Luca hatte also keine Ursache, Ribera zu verleugnen. Sie ernannte ihn in der Tat bald nach dieser Zeit zu ihrem Mitgliede. Die meisten erzählen, dies sei 1630 geschehen; Justi meinte, es sei 1628 gewesen. Es läßt

sich jedoch nachweisen, daß Ribera spätestens 1626 in den Schoß der römischen Akademie aufgenommen worden ist. Schon in der Inschrift jenes mit der Jahreszahl 1626 versehenen Silenbildes im Museum zu Neapel bezeichnet er sich nach meiner eigenen, vor Jahren genommenen Abschrift, deren Richtigkeit mir die Direktion des Museums für diesen Aufsatz gütigst bestätigt hat, ausdrücklich als „Accademicus Romanus"; ebenso aber, was ich 1890 übersah, auch auf seinem heiligen Hieronymus von demselben Jahre in der Petersburger Akademie.

Im Jahre 1630 besuchte Velazquez seinen schon berühmten Landsmann; um 1634 aber empfing Ribera den Besuch unseres Sandrart, den er zu dem Cavaliere Massimo Stanzione begleitete, dem Guido Reni verwandten Neapeler Meister, zu dessen Hauptgegnern Ribera in der Regel gezählt wird. Damals wenigstens standen die beiden Meister miteinander also noch auf dem Besuchsfuße. Die Aussage Sandrarts, daß Ribera ihn begleitet habe, mit Mayer nur bildlich aufzufassen, liegt kein Grund vor.

Aus den Jahren 1627—1636 stammen auch einige weitere, 1894 von Salazar veröffentlichte urkundliche Nachrichten aus Riberas Familienleben. Am 18. Januar 1627 wurde sein erster Sohn Antonio Simone, am 22. April 1630 seine Tochter Margarete getauft; am 2. Mai 1631 wurde seine Tochter Anna, am 2. Mai 1634 sein Sohn Franceseo Antonio Andrea, am 4. Oktober 1636 seine Tochter Maria Franeesea geboren. Inzwischen hatte Ribera sich, wie früher der Gunst des Herzogs von Osuna, so auch des Schutzes der auf ihn folgenden Vizekönige aus den Häusern Alba und Alcalá zu erfreuen gehabt. Besonders fruchtbar aber gestaltete sich sein Verhältnis zum Grafen Monterey (1631—1636), der ihm wieder umfangreiche Arbeiten für Spanien übertrug. Daß er diese Arbeiten, wie früher die für den Herzog von Osuna, in Neapel ausführte, erscheint nach der ganzen Sachlage als selbstverständlich. Meines Wissens vertritt auch nur Wilhelm Rolfs in seiner übrigens tüchtigen Geschichte der Malerei Neapels (S. 297, 298) die Ansicht, daß Ribera, während seiner Tätigkeit für den Grafen Monterey 1631—1636 in Spanien, in Salamanca gewohnt habe. Schon die Taufzeugnisse seiner Kinder von 1634 und 1636 in Neapel machen dies durchaus unwahrscheinlich.

Dem Jahre 1631 entstammen die beiden ernsten, noch in ganzer Figur dargestellten Heiligengestalten des heiligen Rochus und des älteren Jakobus im Madrider Museum, aber auch das merkwürdige, im absonderlich Charakteristischen schwelgende Gruppenbild der bärtigen Frau Magdalena Ventura mit ihrem Gatten und ihrem Kinde, das seit einiger Zeit beim Duque de Lerma in Madrid wieder aufgetaucht ist. Die beiden großen mythologischen Darstellungen von 1632 im Madrider Museum, Prometheus und Ixion, bildeten mit Tantalus und Sisyphus, die verschollen sind, eine dekorative Folge. Der schwere rötliche Fleischton der Entwicklungsjahre des Meisters klingt in ihnen noch nach. Dem Madrider Museum gehört auch das 1632 gemalte charaktervolle, aber noch etwas harte Bildnis des blinden Bildhauers Gambazo, der mit der Hand eine Büste betastet.

Hauptwerke von 1634 sind Jakob mit der Herde Labans im Eskorial und Die Messe Gregors im Museum zu Amiens. Das künstlerische Ringen, das alle diese Darstellungen widerspiegeln, gipfelte dann in seinem Prachtbild von 1635, dem reinsten, klarsten, lichtesten Werke, das er bis dahin geschaffen hat, der berühmten „Concepcion" im Augustinerinnenkloster zu Salamanca. Es ist die echt spanische mythische Darstellung der unbefleckt Empfangenen und Empfangenden in der Himmelsglorie. Schon Roélas hatte ähnliche Darstellungen in Spanien zu Ehren gebracht. Murillos „Concepciones" haben die spanische Auffassung dieses Gegenstandes später durch die ganze Welt getragen; aber alle, die Riberas „Concepcion" in Salamanca gesehen haben, stimmen darin überein, daß sie von keiner Darstellung Murillos an Großartigkeit der Auffassung und Tiefe des Ausdrucks erreicht worden sei.

Sein bestes erhaltenes und bezeichnetes Bild von 1636 ist der empfindungsvolle Heilige Sebastian des Berliner Museums. Herber und eckiger wirkt, die Vision erst spröde erfassend, sein Heiliger Antonius, zu dem der Jesusknabe herabsteigt (1636), im Madrider Museum; und merkwürdig als einer der wenigen grotesken, doch aber sachlich ernst gefaßten Gegenstände, die Ribera gemalt hat, ist sein Frauenzweikampf von demselben Jahre im Madrider Museum.

Im Jahre 1637 trat Ribera in den Dienst des Klosters San Martino. In Bezug auf die köstliche, edel abgerundete und farbensatte Pietà von 1637, die sich noch in San Martino befindet, erzählt Dominici, daß Ribera sie im Wettstreit mit Massimo Stanzione für die Mönche von San Martino gemalt hatte. Man war freundschaftlich übereingekommen, beide sollten ein Bild malen, und das beste sollte gewählt werden. Stanzione aber mußte selbst anerkennen, daß Ribera den Preis errungen habe. Es darf uns daher nicht wundern, diesen 1638 mit größeren Arbeiten für dasselbe Kloster San Martino beschäftigt zu finden. Für den Platz über dem Haupteingange und für die Zwickel des Kirchenschiffes malte er Moses, Elias und die zwölf Patriarchen und Propheten. Hinter den Bogen sitzend, scheinen sie in leibhaftiger Gestalt über den Gläubigen zu thronen. Es sind die monumentalsten Schöpfungen des Meisters.

Die Jahre 1637 und 1638 zeigen ihn aber auch, vielseitig genug, mit zahlreichen anderen Arbeiten beschäftigt. Dem Jahre 1637 entstammt noch eine alttestamentliche Darstellung, wie Jakob, Isaaks Segen erschleichend, im Madrider Museum, entsprangen aber auch kräftig angeordnete und glühend gefärbte mythologische Bilder, wie die poesiereiche Darstellung Venus und Adonis im Museo Nazionale zu Rom und die ziemlich zahme Schindung des Marsyas durch Apollon, die in zwei datierten Exemplaren, im Museo Nazionale zu Neapel und im Brüsseler Museum, erhalten ist. Die Jahreszahl 1637 tragen aber auch eine ganze Reihe jener ausdrucksvollen greisen Halbfiguren, die um ihrer selbst willen gemalt, bald äußerlich als Apostel oder Heilige, bald als heidnische Bettelphilosophen charakterisiert sind. Ich erinnere nur an den Diogenes der Dresdener Galerie und den heiligen Onuphrius der Petersburger Eremitage, die beide von diesem Jahre sind. Dem Jahre 1638 aber gehören noch zwei halb sittenbildlich aufgefaßte wirkliche Bildnishalbfiguren von charaktervoller Durchführung an: der Maestro al cembalo beim Grafen Stroganoff in Rom und der Spanische Edelknabe mit seinem Schutzheiligen im Schweriner Museum. Dieser Edelknabe in Schwerin erscheint durch eben diesen Schutzheiligen wieder eng mit jenen ideal gemeinten, aber realistisch durchgeführten heidnischen und christlichen Weisenhalbfiguren verknüpft, die sich durch ihre Haltung und ihr Beiwerk über das Durchschnittsmaß des sittenbildlichen Konterfeis herausheben. Alle diese zahlreichen Brustbilder, Kniestücke und ganzen Gestalten bärtiger alter Männer, die, mit Apostel- oder Heiligennamen versehen, einen Hauptbestandteil der Werke Riberas bilden, all diese Heiligen Hieronymus, Paulus, Petrus, Andreas usw. sind trotz der erstaunlichen Lebendigkeit, mit der ihre alten, von der Zeit und dem Wetter durchfurchten, von greisem Haupt- und Barthaar umwallten Köpfe veranschaulicht werden, schon ihren Typen nach keineswegs immer einfache Nachbildungen bestimmter Modelle, sondern durch reinen Adel der Gesichtszüge in das freie Reich der Schönheit erhobene, durch den Ausdruck tiefster Glaubensinbrunst innerlich beseelte Kunstschöpfungen echtester Art.

Aus dem Jahre 1639 stammt das realistischste der neutestamentlichen Bilder Riberas, die leider verdorbene Heilige Zimmermannsfamilie im Museum zu Toledo, die in Deutschland durch die gute alte Kopie im Wiesbadener Museum bekannt ist; aus dem Jahre 1640 die ebenfalls verdorbene, aber noch als Ruine herrliche Geburt Christi im Eskorial. Dem Jahre 1641 gehört die schon erwähnte, im Ausdruck reinster Unschuld strahlende Heilige Agnes der Dresdener Galerie, die wunderbare, weltentrückte jugendliche Gestalt, die, nur in der Hülle ihres langen Haupthaares

in der Zelle der Schande kniend, von einem Engel mit einem weißen Tuche bekleidet wird.

Die Jahreszahl 1643 findet sich, außer auf dem ungemein charaktervoll durchgeführten Heiligen Franziskus des Palazzo Pitti, noch auf Riberas berühmtem Bilde des Gekreuzigten in der Kirche S. Domingo zu Vitoria, auf dem reinen, liebenswürdigen Bilde der heiligen Familie mit der heiligen Katharina im Besitze des Earl of Northbrook in London und auf der schönen Anbetung der Hirten in der Kathedrale von Valencia. Vielleicht waren es gerade diese tiefreligiösen Bilder, die den Papst veranlaßten, Ribera im folgenden Jahre in den Christusorden aufzunehmen. Nach diesem Jahre wird er auch urkundlich (Gualandi, Memoire V, S. 176 und 177) als „Cavaliere" bezeichnet. Die Jahreszahl 1644 trägt die Abnahme des heiligen Andreas vom Kreuz in der Münchener Pinakothek. Doch weichen nicht nur die Schriftzüge der Bezeichnung dieses Bildes von denen der unzweifelhaft echten Inschriften des Meisters, sondern auch seine malerischen Eigenschaften von denen Riberas erheblich ab, und der Sterbende Seneca derselben Sammlung kann trotz seiner Bezeichnung und der Jahreszahl 1645 sicher nur als Jugendwerk Luca Giordanos, des fruchtbarsten Schülers des Meisters, angesehen werden.

Ein Hauptbild Riberas, die große, helleuchtende „Concepcion" mit den Zügen einer seiner schönen Töchter, das er für die Nonnen der Klosterkirche der heiligen Isabella zu Madrid malte, entstand 1646. Das Bild ist erhalten. Die Züge der Tochter des Meisters trug es aber nur kurze Zeit. Die Nonnen ließen sie durch Claudio Coello verändern, als sie vernahmen, daß die schöne Maid den Lockungen der irdischen Liebe nicht widerstanden habe.

In den Jahren 1646 und 1647 malte der Meister das große, in tiefster Farbenglut leuchtende Gemälde des unversehrt aus dem feurigen Ofen hervorgehenden heiligen Januarius in der berühmten Cappella del Tesoro des Domes zu Neapel.

Die Geschichte der malerischen Ausschmückung dieser Kapelle bildet bekanntlich ein inhaltreiches Blatt der neapolitanischen Kunstgeschichte. Alles, was von dem Neid, dem Haß, der Verfolgungssucht der neapolitanischen Maler gegen ihre aus Rom und Oberitalien zuziehenden Genossen erzählt wird, knüpft sich an diese Geschichte; und Ribera erscheint in neueren Erzählungen gerade innerhalb dieser Vorgänge als das Haupt der Verschwörer, die vor Drohungen, ja selbst vor dem Morde nicht zurückschreckten, um ihr Ziel, die Vertreibung der auswärtigen Künstler, zu erreichen. Eine aktenmäßige Darstellung dieser Geschichte hat an der Hand der Urkunden M. Gualandi in seinem Memoire (V, S. 128—177) veröffentlicht. Ribera hatte die ganze Begebenheit fast von Anfang an mit erlebt. Die „Deputation der Schatzkapelle" hatte schon 1612 beschlossen, die Decke, die Halbbogenfelder, die Zwickel und die Wände des achteckigen Raumes mit Gemälden schmücken zu lassen. Zuerst hatte man die Absicht, den Cavaliere d'Arpino, einen der berühmtesten Schnellmaler jener Tage, kommen zu lassen. Dieser ging nach langen Verhandlungen den Vertrag ein, die Arbeit im Oktober 1618 zu beginnen, ließ seine Auftraggeber aber im Stich. Als er auch nach Jahresfrist nicht in Neapel eingetroffen war, erklärte die Deputation den mit ihm geschlossenen Vertrag für hinfällig und wandte sich an Guido Reni. Guido erschien im Frühling 1621 in Neapel, um die Arbeit zu beginnen. Jetzt aber erwachte der Neid der neapolitanischen Maler, besonders Belisario Correntes (oder Correnzios), eines in Griechenland geborenen fruchtbaren Wand- und Deckenmalers, der die Freskenmalerei in Neapel gepachtet zu haben glaubte. Belisario ließ, wie urkundlich feststeht, den Gehilfen Guidos ermorden (nicht nur durchprügeln, wie Spätere berichten) und diesen selbst mit dem Tode bedrohen. Guido reiste sofort ab und war nicht zu bewegen, wiederzukommen. Nach diesen Vorgängen und nach erneuten vergeblichen Anstrengungen, den Cavaliere d'Arpino oder einen anderen berühmten fremden Meister für die Arbeit zu gewinnen,

beschloß die Deputation 1623, den Versuch mit einheimischen Künstlern zu machen. Fabrizio Santafede erhielt die künstlerische Oberleitung; als Gehilfe wurde ihm Giambattista Carracciolo bewilligt; als jener aber sah, daß er mit diesem allein nicht durchkam, rief auch Fabrizio einen fremden Gesellen zur Hilfe: Guidos Schüler Francesco Gessi, der im Herbst 1624 in Neapel eintraf. Schon am 17. Januar 1625 erklärte die Deputation ihre Unzufriedenheit mit allen bis dahin fertiggestellten Arbeiten. Gessi wurde heimgeschickt. Fabrizio Santafede starb bald darauf. Seine Erben und Carracciolo wurden später abgefunden. Am 2. Dezember 1628 beschloß die Deputation, eine Art Wettbewerb zu eröffnen. Die Künstler, die zur Probe malen wollten, mußten sich verpflichten, zurückzutreten, wenn ihre Arbeit nicht den Beifall der Deputation fände. Es meldeten sich zwei Neapolitaner, jener Belisario Corrente und Simone Papa. Im Januar 1629 vollendeten diese ihre Probestücke. Aber die Deputation beschloß am 22. Februar desselben Jahres, ihre Arbeiten nicht zu übernehmen, sie zu entlassen und Domenichino zu berufen, der damals der gepriesenste Meister der akademisch-eklektischen Schule von Bologna war. Daß sich jetzt die genannten neapolitanischen Maler, die sich allerdings tief in ihrer künstlerischen Ehre gekränkt fühlen mußten, zusammentaten, um Domenichino an der Durchführung der Arbeit zu verhindern, ist erklärlich, deshalb aber nicht minder unverzeihlich. Domenichino erhielt, nachdem er die Berufung angenommen hatte, Drohbriefe. Er verlangte Sicherheit. Diese wurde ihm zugesagt. Am 4. Juni 1631 traf er in Neapel ein. Am 4. November 1633 erklärte die Deputation sich mit allem einverstanden, was der Meister bis dahin vollendet hatte; 1634 aber reiste Domenichino plötzlich nach Rom ab; aus den Urkunden läßt sich nur entnehmen, daß er dort Geschäfte zu erledigen gehabt hatte; aus einem Briefe, den Domenichino selbst gleich nach seiner Ankunft in Frascati über die neapolitanischen Zustände an den Kardinal Aldobrandini schrieb (G. P. Bellori, Vite de' Pittori etc. I, S. 342 und 343), geht allerdings hervor, daß es Zwistigkeiten mit der Deputation und dem Vizekönig waren, vor denen er geflohen war; von Drohungen seitens neapolitanischer Künstler ist jedoch in diesem Briefe keine Rede. Die Zwistigkeiten wurden beigelegt. Zu Anfang des Jahres 1635 kehrte Domenichino nach Neapel zurück, und nun arbeitete er hier, wenn auch nicht unverdrossen, so doch unablässig, mit dem Beistande seines Schülers Franc. Raspantini (vgl. Passeri, Vite etc., S. 44) an dem großen Werke weiter. Schon hatte er an den Kuppelfresken zu malen begonnen, als er im Frühling 1641 starb. Daß er an Gift gestorben ist, wie seine Witwe behauptete, hat selbst Malvasia (Felsina pittrice II, S. 335) nicht geglaubt; Bellori (a. a. O., S. 345) erwähnt nichts davon, und Domenichinos Freund Passeri (a. a. O., S. 44) spricht nur von „einigem Verdachte der Vergiftung". Daß aber die neapolitanischen Künstler ihn vergiftet hätten, hat weder seine Witwe noch sonst jemand in der älteren Zeit behauptet. Soweit ein Verdacht vorlag, wurde er den eigenen entfernteren Verwandten Domenichinos zugeschoben, mit denen er während der letzten Jahre seines Lebens ganz zerfallen war. Nach allem, was Malvasia und Bellori berichten, liegt die Annahme nahe, Domenichino habe an einer Art von Verfolgungswahn gelitten und sei an diesem gestorben. Hieraus würde sich dann auch die Schwäche seiner letzten Arbeiten erklären. Nach seinem Tode wurden zur Abschätzung der unvollendet hinterlassenen Gemälde der Kapelle von seiten der Erben Massimo Stanzione, von seiten der Deputation Ribera gewählt. Beide gaben übereinstimmend — also auch hier keine Gegnerschaft zwischen diesen beiden Künstlern! — das Gutachten ab, daß der angefangene Teil der Kuppelfresken nicht von Domenichino selbst gemalt worden, sondern, dem Vertrage entgegen, Schülerarbeit sei. Das fertige Stück wurde daher heruntergeschlagen, die Erben wurden zum Schadenersatz verurteilt, und Giovanni Lanfranco erhielt nunmehr den Auftrag, die ganze Kuppel zu malen, während Massimo Stanzione und Ribera beauftragt wurden, je eines der noch nicht voll-

endeten Seitenaltarbilder zu malen. So entstand Riberas Heiliger Januarius, den er 1647 ablieferte. Er hatte sich 1400 Dukaten für das Bild ausbedungen, ermäßigte den Preis aber nachträglich „per generosità", wie in der Quittung steht, auf 1000 Dukaten.

Mit Nachdruck muß betont werden, daß Riberas Name in anderem Zusammenhange als diesem mit dem Drama der Ausmalung der Cappella del Tesoro überhaupt nicht genannt wird, weder in den Urkunden noch in den alten Schriftquellen. Daß Ribera gesagt haben soll, Domenichino „könne nicht malen", beweist doch wahrlich nicht, daß er an den Ränken der genannten neapolitanischen Maler gegen ihn teilgenommen habe. Jeder Künstler der Richtung Riberas sagt noch heute, ob nun mit Recht oder mit Unrecht, von jedem Künstler der Richtung Domenichinos, er könne nicht malen. Daß Ribera aber in seiner Eigenschaft als oberster Ratgeber des Vizekönigs in Kunstangelegenheiten, eingedenk des Apelleischen Wortes „manum de tabula", die Gemälde, die Domenichino für Spanien zu malen hatte, manchmal für vollendet erklärte, ehe der Meister von Bologna selbst sie dafür gelten lassen wollte, mag diesem ein großer Verdruß gewesen sein, gereichte ihm aber wahrscheinlich nur zum Vorteil. Hätte Ribera ihm schaden wollen, so hätte er den Vizekönig sicher nicht veranlaßt, Bilder bei ihm zu bestellen. Kurz, nichts spricht dafür, daß Ribera, solange Domenichino lebte, auch nur den leisesten Versuch gemacht hat, ihm die Ausführung eines der Ölgemälde in der Kapelle streitig zu machen; und in Bezug auf die Kuppel-, Zwickel- und Bogenfresken konnte er gar nicht auf einen solchen Gedanken kommen.

In demselben Jahre, in dem Ribera sein herrliches Januariusbild vollendete, brach der Aufstand des Masaniello aus. Daß Ribera, der Spanier, der Hofmaler des Vizekönigs, sich nicht daran beteiligte, versteht sich von selbst. Er sollte aber bei dieser Gelegenheit seinen Zusammenhalt mit dem Hofe in eigener Art büßen. Don Juan d'Austria II., der 1629 geborene, also erst achtzehnjährige natürliche Sohn Philipps IV., erschien noch in demselben Jahre, zur Niederwerfung des Aufstandes abgesandt, mit 22 Kriegsschiffen und 40 Transportfahrzeugen vor Neapel. Am 15. Oktober fand die Beschießung statt; bald darauf hielt der junge Fürst seinen Einzug in die Stadt. Daß Ribera 1648 sein Bildnis radierte, ist schon erwähnt worden. Daß Don Juan d'Austria zu Ribera in Beziehung trat, ist um so weniger zu verwundern, da er, ein Schüler des obengenannten Martinez (vgl. Discursos etc., Einleitung, S. 45), selbst malte und ein leidenschaftlicher Kunstfreund war. Aus seinen Beziehungen zu Ribera aber erwuchsen Beziehungen zu einer der schönen Töchter des Meisters, und diesem Verhältnis entsproß 1650 eine Tochter, die 1656 in das Kloster de las Descalzas zu Madrid gebracht wurde, 1666 daselbst den Schleier nahm und 1686 starb. Diese Tatsachen, die man in Zweifel ziehen konnte und mußte, solange sie nur teilweise und nur durch Dominici bekannt waren, haben neuerdings durch die in der Madrider Nationalbibliothek aufgefundenen nachgelassenen Papiere des Jesuitenpaters Nithard, des Beichtvaters der Königin Marianne von Österreich, ihre volle urkundliche Bestätigung erhalten. Veröffentlicht ist dieser Tatbestand nicht zuerst von P. Lefort in der Gazette des B.-A. (1882, I, S. 40—43), wie man, durch dessen Ausdrucksweise verleitet, angenommen hat, sondern schon vier Jahre früher von Don José Maria Avrial in seinem Discurso über Ribera (S. 24).

In allen älteren Berichten über diese Angelegenheit wird die Tochter Riberas, die die Geliebte des Don Juan d'Austria gewesen ist, Maria Rosa genannt. Da der Meister aber nach jenen von Salazar veröffentlichten Familienurkunden keine Tochter dieses Namens gehabt zu haben scheint, hat man sich, ziemlich willkürlich, dahin geeint, seine zweite Tochter Anna (Anna Louise) als die Heldin des Romanes anzusehen. Daß es eine seiner Töchter gewesen ist, ist unzweifelhaft.

Daß Ribera sich diese Ereignisse, während deren Verlauf er 1649 noch einen zweiten Besuch von Velazquez erhielt, zu Herzen genommen hat, ist anzunehmen. Daß er sie sich aber keineswegs in dem Maße zu Herzen genommen hat, daß er, wie Dominici erzählt, fortan keinen Pinsel mehr angerührt, sich in die Einsamkeit zurückgezogen habe und eines schönen Tages 1649 spurlos verschwunden sei, beweist die Jahreszahl 1650 auf seiner schönen Anbetung der Hirten im Louvre, beweisen die Jahreszahlen 1651 auf jenem herbschönen Sebastian, dessen Licht immer noch aus dunklen Schatten hervorleuchtet, und jenem greisen heiligen Hieronymus, die zu den Zierden des Neapeler Museums gehören, auf einem Hieronymus der Petersburger Eremitage und vor allem auf dem großen, zugleich monumentalen und stimmungsvollen Abendmahlsbilde im Chor von San Martino, das den Heiland, eine großartige Priestergestalt, darstellt, wie er zwischen seinen teils stehenden, teils sitzenden, teils knienden, mehr innerlich als äußerlich bewegten Jüngern aufrecht stehend die Hostie austeilt. Es ist eine der ergreifendsten Schilderungen dieses Gegenstandes, die je gemalt worden sind; und trotz einiger Zutaten im Zeitstil, wie des keineswegs bauschig dargestellten Vorhanges oben zur Linken, wirkt gerade dieses Bild mit seinen strengen senkrechten und wagrechten Linien, die die schrägen übertönen, im einzelnen wie im ganzen nichts weniger als barock. Dann noch jene derb lebenswahre und doch durch stillen Humor beseelte und durch die reifsten künstlerischen Darstellungsmittel geweihte jugendliche Bettlergestalt des Klumpfußes im Louvre von 1652 und jener ganz durchgeistigte Hieronymus von demselben Jahre im Pradomuseum zu Madrid. Keines dieser letzten Bilder des Meisters läßt auch nur entfernt auf eine Abnahme seiner Kräfte schließen. Sein Tod erfolgte, wie wir heute, allen früheren Vermutungen gegenüber, aus den von Salazar veröffentlichten Urkunden wissen, am 2. September 1652.

Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Riberas zu geben, lag nicht in der Absicht dieses Aufsatzes. Ohne einen erneuten, eigens zu diesem Zweck unternommenen Besuch Neapels und Spaniens würde ein solches Verzeichnis auch nicht aufzustellen sein. In der Revista de España vom 30. März 1888 (T. CXX, S. 168 bis 210) hat Augusto Danvila Jaldero eine „Reseña eritica de las obras de José Ribera" veröffentlicht, die, wenn sie auch manchen schätzenswerten Wink über den Verbleib der für Spanien gemalten Werke des Meisters gibt, im ganzen doch das Gegenteil von dem ist, was wir unter einem „kritischen Verzeichnis" verstehen würden. Man kann ihr nicht einmal eine vollständige und sorgfältige Benutzung des gedruckten Materials nachrühmen. Am empfehlenswertesten bleibt in dieser Beziehung zurzeit das Buch von August Mayer. Schade nur, daß seinen Verzeichnissen — ein Register ist nicht vorhanden — jeder Hinweis auf die Seiten des Buches fehlt, auf denen die einzelnen Bilder behandelt werden.

Ein Verzeichnis der Handzeichnungen des Meisters aufzustellen, ist noch nicht versucht worden. Vergleicht man die Handzeichnungen, die ihm in den bedeutendsten Sammlungen zugeschrieben werden, miteinander, zum Beispiel den von Morelli anerkannten Heiligen Hieronymus des Dresdener Kupferstichkabinetts mit den Blättern, die im Louvre, in den Uffizien und im British Museum seinen Namen tragen, so gewinnt man die Überzeugung, daß es uns an einer zuverlässigen Grundlage für die Beurteilung der Handzeichnungen des Meisters noch fehlt. Mayer nennt als unzweifelhaft nur mehr sieben Rötelzeichnungen.

Die im Laufe unserer Untersuchungen genannten Gemälde Riberas werden schon ihren Gegenständen nach genügt haben, das Vorurteil zu zerstreuen, als habe der Meister vorzugsweise Henkerszenen gemalt. Haben wir doch gesehen, daß selbst von seinen Darstellungen der Marter des heiligen Bartholomäus wahrscheinlich nur die erste Fassung abstoßende Züge enthielt! Bei seinen späteren eigentlichen Marterbildern hat Ribera, maßvoll genug, entweder den Augenblick vor der Marter

selbst gewählt, wie auch in seiner schönen Darstellung des heiligen Lorenz im Vatikan, oder den Zeitpunkt veranschaulicht, wo der Märtyrer bereits ausgelitten hat oder siegreich aus den Qualen hervorgegangen ist, wie sein heiliger Januarius. Die Marter des heiligen Sebastian aber ist von jeher hauptsächlich als Anlaß zur Wiedergabe reiner Jünglingsschönheit benutzt worden. Gerade Riberas Heilige Sebastiane, denen sich sein Johannes der Täufer im Pradomuseum, seine Heilige Magdalena in derselben Sammlung und seine einzige Heilige Agnes in Dresden in dieser Beziehung anschließen, beweisen, daß der Entdecker der Schönheit, die runzligen alten Greisenköpfen eigen sein kann, der Darstellung keuscher Jugendschönheit nicht minder gewachsen war. Daß er in seinen religiösen Gemälden der Darstellung asketischer Weltflucht einen besonderen Spielraum gegönnt hat, soll damit keineswegs geleugnet werden. Niemand wird ihm einen Vorwurf daraus machen. Gerade die Darstellungen der heiligen Einsiedler in ihren Grotten, von denen noch die des heiligen Einsiedlers Paulus in Madrid, im Louvre und in Dresden hervorgehoben seien, gehören zu seinen schönsten und eindrucksvollsten Werken. Das tragische Pathos der Leidensgeschichte Christi hat er so wenig betont, daß er den Heiland am Kreuze, soweit bekannt, nur zweimal (s. oben, in Osuna und in Vitoria), dann aber natürlich tief ergreifend gemalt hat. Näher lagen ihm im allgemeinen die echt spanisch empfundenen ekstatischen Visionsbilder. Außer jenen beiden „Concepciones" in der Augustinerinnenkirche zu Salamanca und im Isabellenkloster zu Madrid, jener Ekstase der heiligen Magdalena und der Vision des heiligen Antonius in der Akademie San Fernando zu Madrid ist in diesem Sinne namentlich noch der Gnadenstuhl in den Wolken (heilige Dreieinigkeit) im Pradomuseum hervorzuheben.

Auch von Riberas mythologischen Gemälden scheinen hauptsächlich nur die früheren mit dem Furchtbaren gespielt zu haben. In seinem Prometheus und seinem Ixion des Madrider Museums hat er offenbar einmal heidnische den christlichen Martyrien an die Seite setzen wollen. An den Ixion knüpft sich Sandrarts Erzählung, daß Herr Lukas van Uffel in Amsterdam, dem das Bild ursprünglich gehörte, es schleunigst wieder nach Italien verkauft habe, nachdem seine ehrsame Hausfrau sich dergestalt an ihm versehen hatte, daß sie einem Kinde mit den verkrümmten Fingern des Gemarterten das Leben geschenkt habe. Schon Riberas Apollon und Marsyas von 1637 macht durchaus keinen grausigen Eindruck. Sein Venus und Adonis in der Galerie Corsini zu Rom und sein großer, bei einem der Brände des Madrider Schlosses untergegangener Triumph des Bacchus, von dem sich nur zwei Bruchstücke im Madrider Museum erhalten haben, stehen vollends auf anderem Boden. Einzig in ihrer Art unter seinen Werken ist jene lebensgroße Darstellung eines Frauenzweikampfes in derselben Sammlung. Sie trägt zur Vervollständigung des im wesentlichen spanischen, nicht italienischen Gesamteindrucks der Kunst Riberas bei.

Jedenfalls ist Ribera einer der ernstesten Künstler, die jemals gelebt haben. Von heiligem Ernste ist stets seine Auffassung beseelt. Ein Lächeln hat er kaum jemals, ein Lachen niemals dargestellt. Er ist auch vielleicht der einzige Künstler des 17. Jahrhunderts, der niemals, weder unmittelbar noch mittelbar, der Sinnlichkeit des Zeitgeistes geopfert hat. Mit nicht minder heiligem Ernste tritt er der Natur gegenüber, in deren unverfälschter Wiedergabe er zwar fast niemals den Selbstzweck, wohl aber stets eine Vorbedingung seiner oft genug in der Linienführung veredelten, stets aufs tiefste durchgeistigten Schöpfungen gesehen hat; und mit demselben heiligen Ernste geht er auch an die Ausführung seiner Bilder. Die zahllosen Schülerarbeiten, die in manchen öffentlichen und privaten Sammlungen für Werke seiner Hand ausgegeben wurden und noch werden, haben die richtige Beurteilung seines malerischen Könnens erschwert. Riberas echte Werke beweisen, daß kein Künstler ernster als er mit den Darstellungsmitteln gerungen hat, bis es ihm gelang,

den Pinsel und die Farben seinem Willen untertan zu machen. Auch der Farbenlüsternheit des Auges hat er kaum jemals Zugeständnisse gemacht. Wenn eines seiner letzten bezeichneten Bilder, jenes Abendmahl der Apostel in San Martino zu Neapel, heller und farbenfreudiger erscheint, als die meisten seiner früheren Bilder, so ist das Zugeständnis in diesem Falle augenscheinlich nur der verständigen dekorativen Rücksicht auf das Gegenstück des Bildes, das Gastmahl beim Pharisäer der Erben Paolo Veroneses entsprungen. Mag sonst seine Farbengebung infolge von Nachdunkelungen heute auch manchmal noch finsterer erscheinen als sie gemeint war, ernst war sie überall von Anfang an. Seine eigenartigsten Bilder zeigen, wie diejenigen Rembrandts, wenig Farben, aber viel Farbe. Wie Rembrandt ist er auch vorzugsweise Helldunkelmaler, daß er aber, trotz der finsteren Schatten, von denen sein helles Licht sich fast überall abhebt, dem Lichte als solchem einen größeren Raum in seinen Bildern gestattet als Rembrandt, soll keineswegs in Abrede gestellt werden. In diesem Sinne mag man Ribera denn auch wirklich als Lichtmaler bezeichnen.

Alles in allem erscheint uns Ribera weit weniger als ein Nachfolger Caravaggios, denn als ein Mitstreiter seines freilich durch Hunderte von Meilen von ihm getrennt wirkenden Altersgenossen Frans Hals in der Befreiung der Kunst von den Banden des hergebrachten Schlendrians und als ein fast ebenbürtiger Vorläufer des Velazquez einerseits, Murillos und Rembrandts anderseits. Wer von der Kunst nur umschmeichelt und angelächelt, erheitert oder gar verführt sein will, der wird es schwer finden, ein rechtes Verhältnis zu Ribera zu gewinnen. Wer aber von der Kunst Wahrheit, Ernst, Kraft, Feuer und Leidenschaft verlangt, wer von ihr zwar erquickt, aber auch gepackt, erschüttert und begeistert sein will, der wird, wenn er sich an die echten Werke Riberas hält, nicht zaudern, ihm seinen kunstgeschichtlichen Platz in der nächsten Nähe der größten unter den großen Meistern anzuweisen.

X. Velazquez*)

1. Seine Bedeutung und sein Entwicklungsgang

Velazquez steht trotz aller Annäherungsversuche, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts an ihn gemacht hat, immer noch auf einsamer Höhe als der unerreichte Meister malerischer Pinselführung da, als „der Maler aller Maler" (le peintre le plus peintre), wie W. Bürger ihn zuerst genannt hat; und je sorgfältiger in den letzten Jahrzehnten auch seine Werke gesichtet worden sind, um so höher wächst der Meister empor, um so leerer und einsamer wird es um ihn herum. Hatte schon Justi in seinem 1888 erschienenen kunstgeschichtlichen Meisterwerke gründlich unter den Gemälden, die Velazquez zugeschrieben wurden, aufgeräumt, so sind seine Nachfolger, wie Emile Michel in Frankreich, Walter Armstrong in England und vor allen Dingen Aureliano de Beruete in Spanien, in dieser Richtung noch viel weiter gegangen. Hatte Curtis 1883 noch 274 echte Gemälde des Meisters, ungerechnet die Schulwiederholungen usw., die manche seiner Nummern vervielfachen, verzeichnen zu können geglaubt, so erkannte Beruete 1898 nur noch 83 erhaltene Velazquezbilder als eigenhändige Arbeiten des Meisters an.[1]) Beruetes Werk wird von einem französischen Kenner als das endgültige Buch über den großen spanischen Meister bezeichnet. Das letzte Wort wird freilich auch in der Velazquezkritik noch nicht gesprochen sein. An dieser Stelle aber müssen wir uns begnügen, uns an die Bilder des Meisters zu halten, deren Echtheit auch von der jüngsten Forschung hochgehalten wird.

Velazquez gehört nicht zu jenen Meistern, die, wie zum Beispiel sein etwas älterer holländischer Zeit- und Gesinnungsgenosse Frans Hals, erst von der Nachwelt entdeckt oder wiederentdeckt worden sind. Er hatte das Glück, von Anfang an nicht nur von den Jungen, sondern auch von den Alten gepriesen zu werden. Sein eigener Meister, zugleich sein Schwiegervater, Francisco Pacheco, dessen 1649 in Sevilla erschienenes Buch Arte de la pintura der Katechismus einer in jeder Hinsicht rechtgläubigen Malerei ist, hat es sich nicht nehmen lassen, Velazquez in Prosa und Versen zu feiern und daher auch der „naturalistischen" Richtung, die sein Schwiegersohn nun einmal vertrat, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Im 18. Jahr-

*) Dieser Aufsatz erschien in Spemanns Museum VII, S. 61 ff., VIII, S. 5 ff., S. 9 ff., S. 13 ff., Berlin und Stuttgart 1902 und 1903. Sein Wiederabdruck an dieser Stelle erfolgt mit gütiger Genehmigung des Verlags. Naeh ihm erschienen Walter Gensels Werk über Velazquez in den Klassikern der Kunst, Stuttgart und Leipzig 1905 (3. Aufl. 1908), die neue Auflage von Justis Velazquez und Valerian von Logas prächtige deutsche Ausgabe (Berlin 1909) von Aureliano de Beruetes Velazquez. Dazu Gensels Bemerkungen in der Kunstchronik, N. F. XX, Sp. 547—548. Ich lege Gewicht darauf, auch Meier-Graefes Bemerkungen über Velazquez und de Greco in seiner Spanischen Reise 1910 gegenüber, meinen Aufsatz hier unverändert und nur durch einige Sätze meines Manuskriptes von 1902 erweitert, die damals wegen Raummangels gestrichen werden mußten, wieder erscheinen zu lassen. Auch die Einteilung, die den Bedürfnissen des Museums entsprach, ist beibehalten worden. Ein paar sachliche Berichtigungen sind in Fußnoten verwiesen worden.

[1]) Über seither neuentdeckte oder wiedergefundene Gemälde des Meisters vgl. W. Gensel in der Kunstchronik a. a. O. Die meisten der hier genannten Bilder waren übrigens in meinem vorliegenden Aufsatz bereits erwähnt.

hundert verblaßte der Ruhm des Meisters keineswegs. Luca Giordano und Raphael Mengs prägten Worte über seine Kunst, die von dem tiefsten und begeistertsten Verständnis seiner Eigenart zeugen. Ihren Siedepunkt aber erreichte die Begeisterung für den Meister, von Frankreich ausgehend, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sehon Léon Bonnat, dessen Lehrzeit in die fünfziger Jahre fällt, bekennt: „Velazquez était notre dieu." Regnault, der 1871 gefallene französisehe Meister, sagte: „Je voudrais avaler Velazquez tout entier." Manets und Whistlers Riehtung wurzelt ausgesproehenermaßen in der Kunst des großen Sevillaners.

Die Kunstgelehrten blieben in der Verehrung des Meisters nieht zurück; und alle stimmen darin überein, daß sie Velazquez bei der üblichen großen Zweiteilung aller Künstler in Realisten oder Naturalisten auf der einen, Idealisten oder Stilisten auf der anderen Seite, zu den Realisten stellen, ja den Welthauptmeister der realistisehen Riehtung in ihm feiern. In scheinbarem künstlerischen Realismus aber steekt oft ein großer Idealismus. Sehon die Technik, dureh die die materiellen Farben mit dem Pinsel auf die Fläche gebracht werden, läßt keine einfache Abschrift eines zufällig begrenzten Stüekes der Wirklichkeit zu. Ein geistiger Vorgang ist immer dabei; und die Abweichungen von den Hauptlinien und Einzelformen, von den Farben und Liehtwirkungen der Natur sind oft künstleriseh um so feiner empfunden, je weniger weit sie sich von der Wirkliehkeit, der Mutter der Wahrheit, entfernen. Wenn Velazquez Realist war, so war er doch gleiehzeitig ein Künstler vom feinsten und vornehmsten Geschmaek; und gerade darin zeigt sich seine einsame Größe, daß er es, wie kein zweiter Maler, verstanden hat, den Anschein sehliehtester Naturwahrheit mit dem feinsten künstlerischen Reize auszustatten. Im vollsten Maße gilt dies freilieh nur von den reifsten Werken seiner späteren Zeit, in denen Auffassung und Technik das Wunder zu gleiehen Teilen bewirken. Aber seine künstlerisehe Entwieklung arbeitet von Anfang an auf dieses Wunder hin; und es ist ebenso lehrreieh wie anziehend, den künstlerisehen Entwieklungsgang des Meisters bis zu jenem hoehgelegenen Ziele zu verfolgen, an dem die Grenzen von Kunst und Natur ineinanderfließen.

Die Wahrheit, daß alle großen Meister zugleieh eehte Söhne ihres Volkes und echte Söhne ihrer Zeit gewesen sind, wird dureh einseitige neuere kunstgesehichtliche Riehtungen, die teils nur das Volkstum (Heimatkunst), teils nur die wirtschaftliehe Zeitströmung (soziologisehe Auffasssung), teils nur die selbständige Entwieklungsfolge der künstlerisehen Motive (biologisehe Riehtung) betonen, nieht aus der Welt geschafft. Richtig ist nur, daß in einigen großen Meistern mit dem Individuum das künstlerisehe Volkstum, in anderen, die vorzugsweise zu Lehrern der Völker geeignet sind, der künstlerische Zeitgeist vorklingt. Zu diesen anderen gehört Velazquez, obgleieh er Spanier vom Seheitel bis zur Sohle war. Seine Kunst konnte gerade deshalb Weltkunst werden, weil seine Darstellungsweise einem Zuge der Zeit entspraeh, der sich in Italien wie in Holland, in Flandern wie in Spanien, in der Kunst keines anderen Meisters aber so unumwunden und daher aueh so zeitgemäß ausspraeh, wie in der seinen. Natürlich war es nieht der barocke Zeitgeist, der Velazquez mit fortriß, sondern die realistisehe Gegenströmung, die sieh der herrschenden Baroekkunst überall, nirgends aber so erfolgreieb entgegenstellte, wie in Holland und Spanien. Selbst den fanatisehsten Baroekspürern wird es sehwer fallen, wirklieh baroeke Züge (soweit der Meister sie nicht realistisch als solehe wiederzugeben hatte) in Velazquez' Schöpfungen zu entdecken. An der teehnisehen Entwieklung der damaligen Malerei aber nahmen Meister aus beiden Lagern teil; und gerade sie tritt in Velazquez' Werken besonders anschaulich hervor. Es ist die Entwieklung von der gebundenen, wohl verschmolzenen zu einer immer freieren und breiteren Pinselführung, die zuletzt ihre einzelnen Striehe unverschmolzen nebeneinander stehen ließ, damit sie sieh, aus angemessener Entfernung gesehen, im Auge des Besehauers

zu einer einheitlichen, natürlichen, vom Licht überhauchten Oberfläche verbinden. Es ist zugleich die Entwicklung von kräftig-bräunlicher oder gar vielfarbig gesättigter zu immer tonvollerer, aber auch immer lichterer und immer schlichterer Färbung. Es ist endlich die gerade bei Velazquez am deutlichsten erkennbare Entwicklung des Lichtfalls vom Atelier- oder Zimmer- oder gar Kellerlicht zu dem Lichte, das draußen im Freien im Bündnis mit der flüchtigen Luft die dargestellten Personen und Gegenstände von allen Seiten gleichmäßig umfließt, umspielt und umzittert. Bahnbrechend für die tonvolle Breitmalerei war der Altersstil Tizians gewesen. Von Tizians Schülern hatte Tintoretto sie in ihrer eigenen Richtung, der nach Spanien übergesiedelte Gricche Theotocopuli (il Greco) sie in der Richtung aufs Helle, Graue, Feinfarbige weiterentwickelt. In Flandern und Holland waren Rubens, van Dyck, vor allen Dingen aber Frans Hals ähnliche Wege gegangen. Kurz, es kann kein Zweifel daran sein, daß die Richtung des Velazquez in der Luft seiner Zeit lag, ohne daß sich erkennen ließe, weshalb gerade ein Spanier bestimmt war, sie bis zur freiesten und reinsten Höhe emporzuführen.

Diego de Silva Velazquez wurde am 6. Juni 1599 in der Pfarrkirche S. Pedro zu Sevilla getauft. Als dreizehnjähriger Knabe kam er zuerst zu Francisco Herrera, den einige als den Vater der spanischen Breitmalerei anerkennen, bald darauf aber zu jenem Francisco Pacheco in die Lehre, der ihm nach fünf Lehrjahren seine Tochter zur Gattin gab. Auf seine Kunstweise könnte eher Herrera Einfluß behalten haben, der auch die großen sittenbildlichen Laden- und Küchenstücke (Bodegoncillos) in die spanische Malerei einführte, als Pacheco, dessen schwächliches Beispiel höchstens abschreckend auf Velazquez eingewirkt haben könnte. Am nächsten verwandt aber erscheinen seine eigenen früheren Bilder ihrem Geist und Inhalt nach denen des Caravaggio, des Begründers des italienischen Realismus des 17. Jahrhunderts, ihrer Pinselführung nach denen des Ribera, des großen älteren spanischen Realisten, der damals in Neapel wirkte (siehe oben S. 73). Schon Pacheco nennt seinen Schwiegersohn, als wäre das selbstverständlich, im Anschluß an diese Meister. Gleichwohl läßt sich nicht nachweisen, daß der junge Velazquez Gemälde ihrer Hand gekannt hätte. Zu gewissen Zeiten schweben die Keime gewisser Kunstrichtungen selbständig von Land zu Land und schlagen Wurzel, wo sie den geeigneten Boden finden. Beschreibungen, Erzählungen, Worte, die leichtbeschwingt von Ort zu Ort flattern, genügen offenbar manchmal, Kunstreize, die in der Luft fliegen, auszulösen! Daher vielleicht in den Werken der Frühzeit des Velazquez das hocheinfallende Kellerlicht der Spätzeit des Caravaggio; und daher die Unmittelbarkeit seiner Naturanschauung, in der er jene Meister, die seine Vorbilder hätten sein können, vielleicht eben deshalb von Anfang an übertraf, weil er ihre „Richtung" nur vom Hörensagen kannte, selbst aber der Natur näher stand als einer von ihnen.

Auf Kirchengemälde und Volksbilder, mit denen der junge Meister in seiner Sevillaner Frühzeit begann, wandte er diese Richtung zunächst an; als er aber 1623 ganz nach Madrid übergesiedelt und dort in den Dienst des Hofes getreten war, der vor allen Dingen Bildnisse von ihm verlangte, stellte sich rasch heraus, daß seine Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, besonders in der Bildnismalerei berufen sei, Triumphe zu feieren. Auf der Höhe des „ersten Stils" des Meisters stehen von seinen Bildnissen im Madrider Museum die im Profil gesehene Halbfigur einer Dame in grauem Kleide und gelbem Mantel und das frühe Bildnis Philipps IV. mit dem Schlagschatten; von seinen Sittenbildern sein Bacchus mit den Trinkern in derselben Sammlung. Dieses Bild ist noch im Atelierlicht gemalt; seine Landschaft ist nur Dekoration; die neue Richtung war noch nicht zum Durchbruch gekommen; innerhalb der „realistischen" Richtung im älteren Sinne, selbst noch im Sinne Riberas, aber war es ein Meisterwerk ersten Ranges.

Einen Abschnitt im Leben des Velazquez bildete seine erste italienische Reise (1629—1631). In San Rocco in Venedig kopierte er Tintorettos Kreuzigung und Abendmahl. In Rom lernte er die damaligen Modekünstler, wenn nicht persönlich, so doch durch ihre Werke kennen: Nicolas Poussin, Guido Reni, Guercino, Sacchi, Domenichino, Lanfranco, Valentin und wie sie alle hießen. Lanfranco und Valentin gehörten zu den Breitmalern im Sinne Riberas; die meisten übrigen waren Glatt- und Schönmaler der akademischen Richtung. Sollte Velazquez sich in Rom von diesen haben anstecken lassen? Sollte er zu einem Trabanten Poussins oder Renis geworden sein? Hier und da ist es behauptet worden, am entschiedensten neuerdings von Armstrong. Zuzugeben ist jedoch nur, daß Velazquez, der sowohl der Natur als den Werken anderer Meister gegenüber die Augen aufzumachen pflegte, sich durch die Meisterwerke Italiens angeregt fühlte, sich in der Anordnung seiner „Historien", in der Behandlung des Nackten und in der breiteren Verteilung des Lichtes, seinem eigenen Wesen entsprechend, aus sich selbst heraus zu vervollkommnen. Er selbst blieb er auch in Bildern, wie der Schmiede Vulkans und dem Blutigen Rock Josephs, die wir kennen lernen werden. Seine nach wie vor realistischen Typen haben auch hier nichts gemein mit denen Poussins oder Renis. Er selbst blieb er vollends in den Landschaftsstudien, die er in der Villa Medici malte. Die Binde fiel ihm hier plötzlich von den Augen. Er lernte die Landschaft in dem feinen gleichmäßigen Silberlicht sehen, das sie auch im Süden oft genug durchfließt; und er lernte, daß die landschaftlichen Gegenstände sich bei breiter Pinselführung besser mit dem Lichte, das sie umfließt, zu einem ganzen Wahren verschmelzen lassen als bei sorgfältiger Wiedergabe aller Einzelheiten. So kehrte Velazquez gereift, aber nicht umgewandelt, Anfang 1631 nach Madrid zurück, um hier zu verwerten, was er seiner in Italien gefestigten Kunst- und Naturanschauung verdankte.

Seine zwanzig Jahre später (1649—1651) unternommene zweite Reise nach Italien bildete keinen Einschnitt mehr in seiner nunmehr stetig fortschreitenden künstlerischen Entwicklung. Das Ziel, das dem Meister von Jahrfünft zu Jahrfünft klarer wurde, war ein möglichst restloser Ausgleich zwischen der Technik der Übertragung der Farben mittels des Pinsels auf die Leinwand und einer einfachen, der Wirklichkeit nahestehenden und doch feinen und vornehmen, durch und durch künstlerischen Naturauffassung. Daß ihn auf diesem Wege noch jener 1614 in Toledo gestorbene, zum Spanier gewordene Grieche Theotocopuli beeinflußt habe, der in der Zeichnung schließlich ein sonderbarer Schwärmer, um nicht zu sagen ein arger Manierist, in der Färbung gerade seiner Bildnisse aber in der Tat zum Entdecker der feinen silbergrauen Fleischtöne geworden war, die Velazquez weiterbildete, läßt selbst Beruete gelten. Indessen handelt es sich auch hier wohl zunächst nur um Wahlverwandtschaft in der Weiterbildung der Voraussetzungen des Altersstils Tizians. Unmittelbar auf einen Giotto hätte ein Velazquez sicher nicht folgen können. Die dazwischen liegenden Stufen entsprechen einer entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit. Velazquez und il Greco aber waren in den meisten übrigen Beziehungen entgegengesetzte Pole.

Die Landschaftsstudien hatten unserem Meister, wie wir gesehen haben, die Augen geöffnet. Erst jetzt konnte er jene drei großartigen fürstlichen Jägerbildnisse des Madrider Museums malen, die Philipp IV., seinen Bruder Ferdinand und seinen Sohn Balthasar mit ihren Hunden am Abhang der Guadarramaberge darstellen, erst jetzt jene mächtigen Reiterbildnisse derselben Sammlung, die landschaftliche Gründe zur Voraussetzung haben; erst jetzt jenes großartige Geschichtsbild der Übergabe von Breda, das den Vorgang fast so schildert, als hätte der Meister ihn wirklich im Freien vor Augen gehabt. Die Darstellung bestimmten, scharfschattig von einer Seite einfallenden Sonnenlichts hat Velazquez in diesen Bildern von Anfang an aufgegeben;

aber erst nach und nach gelangt er über alle Stufen einer feinen Tonmalerei zu der Darstellung seiner Gestalten und Gruppen in vollster Luft und freistem Tageslicht. Auch in der Übergabe von Breda ist er erst auf dem Wege zu diesem Ziele.

Ferner bedient Velazquez sich im Anfang seiner zweiten Entwicklungsstufe bei seinen Figurendarstellungen noch einer zwar leichten und flüssigen, aber doch sorgsam verschmelzenden Pinselführung. Nur die landschaftlichen Gründe werden weich und breit hingestrichen. In demselben Maße aber, in dem er Fortschritte in der Darstellung der Luft und des Lichts im Bildraum macht, nähert er die Behandlung seiner Figuren, zunächst ihrer Kleider, dann ihres Haares, endlich auch ihrer sichtbaren Fleischteile, der Ausführung seiner Hintergründe; das heißt sie wurden auf immer noch verschmolzener Grundlage mit immer breiteren und lockereren Pinselstrichen vollendet. In demselben Maße nimmt auch die Feinheit seiner schlichten Farbenakkorde zu, denen immer entschiedener die silbergraue Tonart zugrunde gelegt wird. Diese Tonart bedingt auch die kühle Zartheit seiner Einzeltöne; auch seine roten Farben schillern vorzugsweise in rosa oder in Purpurtönen; und je zarter grau die Grundstimmung erscheint, desto feiner heben schon leichte Farbenandeutungen sich von ihr ab.

Der allmählich entwickelte freie Stil der letzten Zeit des Meisters kommt in dem großartigen Bildnis des Papstes Innozenz X. in der Galerie Doria, das er 1649 in Rom geschaffen hat, mit höchster Farbenkraft verbunden schon voll zur Geltung. Später wurde er anscheinend noch breiter und skizzenhafter. Von den Einzelgestalten des Madrider Museums gelten die Bilder der Philosophen Menippus und Äsopos als die glänzendsten Beispiele der späteren Malweise des Meisters, während das Bildnis des sogenannten Don Juan d'Austria am besten jene leichten, freien, mit losen Pinselstrichen vollendeten Arbeiten seiner Spätzeit kennzeichnet, die ernsthafte ältere Kritiker nur als Skizzen gelten lassen wollten. Aber nur falsche Freunde des Velazquez und schlechte Kenner der Physiologie der Malerei konnten eine derartige Kritik üben. Durch weitere Ausführung hätten die Bilder dieser Art, zu denen auch die besten der berühmten Prinzessinnenbilder des Meisters gehören, gerade jenen Reiz der Unmittelbarkeit und der luft- und lichtumflossenen Wahrheit eingebüßt, der Velazquez zu Velazquez macht. Die Errungenschaften der Freilichtmalerei aufs Binnenlicht angewandt, zeigen dann die beiden großen Hauptwerke der Spätzeit des 1660 aus voller Schaffenskraft herausgerissenen Meisters: Die Teppichwirkerinnen oder (richtiger) Spinnerinnen, ein Arbeitsbild mit lebensgroßen Gestalten, und Die Ehrendamen (Las Meninas), ein großes, sittenbildlich aufgefaßtes Bildnisgruppenbild. Gerade diese beiden großen Bilder des Madrider Museums sind seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Evangelium der Maler geworden. Daß irgendeiner der modernen Nacheiferer des großen Spaniers es ihm an großartiger Ruhe innerhalb der breiten Malweise, an künstlerischer Vornehmheit innerhalb der nur auf Naturwahrheit bedachten Richtung, an absichtsloser Unmittelbarkeit der Wiedergabe der künstlerisch erfaßten Natureindrücke und an Feinfühligkeit der Farbengabe innerhalb der grauen Tonart gleich getan habe, wird sich freilich nicht behaupten lassen. Wohl aber wird freudig zugestanden werden müssen, daß Velazquez gerade wegen seiner vollen Freiheit von allen Manieristenuntugenden der künstlerischen Jugend neben der Natur eher als irgendein anderer alter Meister als Leitstern voranleuchten kann.

2. Seine Volks- und Landschaftsbilder

Im Mittelalter hatte die Kunst im Dienste der Kirche gestanden. Weltliche Stoffe wurden ihrer selbst wegen nur ausnahmsweise behandelt. Die allmählich erwachende Freude am Volksleben und an der Landschaft wagte sich in künst-

lerischem Gewande zunächst nur als Beiwerk hervor. Die Überzeugung, daß künstlerische Darstellungen ihrer selbst willen da seien, mußte Künstlern und Kunstfreunden erst in Fleisch und Blut übergegangen sein, ehe Volks- und Landschaftsbilder ohne kirchlichen oder geschichtlichen Vorwand gemalt oder gekauft wurden. Die Niederländer gingen auf diesem Gebiete voran. Schon im 15. Jahrhundert wurden hier und da Badestuben u. dgl. um ihrer selbst willen dargestellt. Selbst Quinten Metsys' Kaufmannsstube von 1514 im Louvre ist ein Jahrhundert älter als Fr. Herreras Bodegoncillos in Spanien. In Italien hatte inzwischen Caravaggio versucht, seine lebensgroßen Bilder aus dem Volksleben zu beseelen, indem er einen geistigen Vorgang, wie das Kartenspiel, das Lautenspiel oder die Wahrsagerei, zu ihrem Inhalt machte, und das Beispiel Caravaggios wirkte noch auf einige Flamen und Holländer zurück, die Zeitgenossen des Velazquez waren. In Flandern war Th. Rombouts (1597—1637), in Holland waren Hend. Terbruggen (1587—1629) und Ger. van Honthorst (1587—1629) die Hauptvertreter des Caravaggesken Sittenbildes. Das spanische Volksbild dieser Zeit aber verschmähte die Spuren des Italieners, um sich, zumeist auch mit lebensgroßen Gestalten, an niederländische Meister wie Pieter Aertsen (1507—1575) und Joach. Beukelaar (nach 1575) anzuschließen, die das Küchenstück in die Kunst einführten, den Hintergrund ihrer Markt- und Küchenbilder aber freilich noch mit biblischen Vorgängen auszustatten pflegten, die die volkstümliche Darstellung entschuldigen sollten. Von den Bodegoncillos Herreras, der als der Vater der spanischen Genremalerei gilt, läßt sich mit Sicherheit freilich kein einziges mehr nachweisen. Doch mögen wir ihm mit Justi das Halbfigurenstück des blinden Musikanten in der Czerninschen Galerie zu Wien lassen. Der Begleiter des blinden Leierspielers hält den Vorübergehenden den offenen Schlapphut hin. Das Bild hat mehr von Frans Hals als von Caravaggio; und dementsprechend haben auch die jugendlichen Sittenbilder des Velazquez am meisten innere Verwandtschaft mit denen des großen Haarlemer Meisters, seines Zeitgenossen, der seine Volksfiguren nahm, wo er sie fand und wie er sie fand, und sie nicht ihrer Handlungen, sondern ihrer Persönlichkeiten wegen darstellte.

Gehört hatte man in Spanien damals jedenfalls von den Volksstücken, die in den niederländischen, auch den damals im Abfall befindlichen Provinzen beliebt waren; und möglich ist es immerhin, daß es sich auch hier nur um eine jener künstlerischen Aneignungen handelt, die durch das frei von Land zu Land schweifende Wort vermittelt werden. Je äußerlicher in solchem Falle die einem Zeittriebe entsprechende, von außen gekommene Anregung gewesen, um so selbständiger ist natürlich die Aufnahme der neuen Richtung; und das Lob der Selbständigkeit läßt sich den spanischen Volksbildern dieser Art in der Tat nicht vorenthalten.

Velazquez hat sich, durch seinen Lehrer Herrera beeinflußt, in seiner Frühzeit an die Bodegoncillos im eigentlichsten Sinne des Wortes gehalten, an die Budenbilder, die Eß- und Trinkbuden, an die Küchenstücke vom reinsten Wasser. Um Essen oder Trinken handelt es sich fast immer in seinen Bildern dieser Art. Die Figuren sind in ihnen stets die Hauptsache. Nie werden, wie bei einigen niederländischen Meistern, selbst noch bei Snyders, der Raum oder das Stilleben zur Hauptsache. Das Gerät, das Gemüse oder die Früchte, so trefflich sie gemalt sind, ordnen sich dem Gesamtbilde mit natürlicher Bescheidenheit unter. Die Räume pflegen jene kühlen, mit hochliegenden Fenstern versehenen Erdgeschoßzimmer zu sein, in denen in Spanien wie in Italien ähnliche Vorgänge, wie Velazquez sie schildert, sich abspielen. Daher das scharf von einer Seite und von oben einfallende „Kellerlicht", das seine früheren Bilder dieser Art mit den späteren des Caravaggio teilen. Es ist nicht nötig, eine Beeinflussung anzunehmen, wo die gleiche Wirkung schon durch die Gleichheit der Vorwürfe bedingt wird.

An Velazquez' eigentlichen Volksbildern läßt sich nicht, wie an seinen Bildnissen oder Historien, sein ganzer malerischer Entwicklungsgang nachweisen. Aber der Unterschied zwischen seinem Jugendstil und dem Stil seiner reifsten Spätzeit tritt uns gerade auf diesem Gebiete in seiner ganzen Schärfe entgegen. Auf der einen Seite stehen eine Reihe seiner Jugendbilder, die die ganze Formen- und Farbenkraft, die ganze Schärfe des Gegensatzes der Licht- und Schattenteile, aber auch den Anflug von Härte und Erdenschwere zur Schau tragen, die des Meisters Frühzeit kennzeichnen; auf der anderen Seite steht, ziemlich einsam, ein Hauptbild seiner letzten Zeit, das Bild der Spinnerinnen in der Teppichfabrik, das die ganze Freiheit und Feinheit der Lichtsprache seines Altersstils vertritt.

Die Volksbilder der Jugendzeit des Meisters mit Armstrong als langweilig und stumpfsinnig einfach beiseite zu schieben, geht nicht an. Auch diese Bilder zeigen schon die Klaue des Löwen; auch in ihnen pulsiert schon ein künstlerisches Etwas, das uns fesselt. Die Art, wie die einzelnen Gestalten mit absichtloser, aber sicherer Berücksichtigung der Gesetze künstlerischer Anordnung hingesetzt und der einheitlichen Lichtführung und ruhigen Farbengebung des Gesamtbildes unterworfen sind, ohne sich selbst aufzugeben, läßt jenem künstlerischen Reize, der nicht auf dem Was, sondern nur auf dem Wie der Darstellung beruht, Spielraum genug, sich zu entfalten.

Velazquez selbst scheint seine frühen Bilder dieser Art zunächst als Übungsstudien für seine künstlerische Weiterentwicklung angesehen zu haben. Ehe die Herren und Herrscher der Erde zu ihm kamen, sich gegen gute Bezahlung von ihm malen zu lassen, ging er hinaus zum Volke, um seinerseits die Gestalten zu bezahlen, die ihm saßen. Doch ist er hierin nicht so weit gegangen wie Frans Hals. Vielfach hat er denselben jungen Burschen dargestellt, von dem wir hören, daß er sich ihn eigens als Modell gehalten habe. Essend oder trinkend erkennen wir den Burschen des Velazquez auf seinen besten Bildern dieser Art. Das beste und berühmteste von allen ist der Wassermann der Sammlung Wellington im Apsley House zu London. Es ist ein großes Kniestück; der stramme, bärtige korsische Wasserverkäufer steht, nach links gewandt, an einem Holztisch; seine gesenkte Linke ruht noch am Henkel des mächtigen steinernen Wasserkrugs; mit der Rechten überreicht er dem aschblonden jungen Burschen ein Glas, das bis zum Rande mit dem klaren Naß gefüllt ist. Zwischen beiden, im Schatten des Hintergrundes, steht ein zweiter, von vorn gesehener Knabe, der seinen Trinkkrug an die Lippen setzt. Das Bild war von jeher berühmt. Schon Mengs feierte es. Jedenfalls atmet es mehr Natur und mehr Kunst zugleich als irgendein Sittenbild Caravaggios; und seinem Inhalt nach zieht es uns, als „Durst" betrachtet, doch unwillkürlich in eine physiologisch nachempfindbare Stimmung hinein.

Dasselbe gilt von dem zweiten derartigen Bilde des Apsley House, den Essenden Knaben. An der linken Seite des Breitbilds kommt der Küchentisch mit seinem ursprünglich fein gestimmten, durch eine Orange belebten Geschirr als Stilleben zur Geltung, während sich rechts an ihm die beiden Burschen rekeln, von denen der vorn sitzende, halb von hinten gesehene, noch eine Trinkschale zum Munde führt. Auch dieses gut zusammengestimmte Bild, das den Begriff des Ausruhens von der Arbeit zu verkörpern scheint, war schon im 18. Jahrhundert berühmt. Die Eierkuchenbäckerin bei Sir Francis Cook in Richmond und Der Winzer bei Don Leandro Alvear in Madrid[1]) sind die besten der übrigen Bilder dieser Art des Meisters, die sich erhalten haben.[2]) Besonders erwähnt werden aber muß das Bild Christus

[1]) Jetzt bei Herrn Francis Bartlett in Boston.

[2]) Härter und spröder als die genannten Bilder ist die Darstellung der drei Musikanten, die 1906 für die Berliner Galerie erworben wurden; doch mag man sie als das vielleicht früheste erhaltene Bild dieser Art des Meisters gelten lassen. Offensichtlich ist

bei Martha und Maria, das seit 1892 der Londoner Nationalgalerie gehört. Hier stellt auch Velazquez sich ausnahmsweise auf den Boden jener niederländischen Meister, die einen biblischen Vorgang in den Hintergrund verlegen zu müssen meinten, um das Küchenstück des Vordergrundes zu rechtfertigen. Marthas Küche ist das vordere Hauptbild mit großen Halbfiguren. Rechts im Hintergrunde aber leuchtet das Zimmer, in dem in kleinen Figuren dargestellt ist, wie Maria dem Heiland zu Füßen liegt. Endlich dürfen wir nicht vergessen, daß auch das große Schlußbild der ersten Schaffenszeit des Meisters, Bacchus die Trinker bekränzend, da es von den meisterhaft dargestellten lebensgroßen Zechern aus der untersten Volksschicht beherrscht wird, zunächst als spanisches Volksstück wirkt. Ähnliche Stücke spanischen Volkslebens hatten die spanischen Dichter in Schauspielen und Romanen schon längst in die spanische Kunst eingeführt. Wenn Velazquez ihren Spuren folgte, so verpflanzte er damit nur ein echt spanisches Reis auf den Boden der Malerei.

In der mittleren Zeit des Meisters tritt die sittenbildliche Auffassung, die ihm im Blut lag, in seiner Schmiede Vulkans noch ebenso unverfälscht hervor wie im Bacchusbilde. Im übrigen entsprach sie seiner damaligen Stellung in Kunst und Leben nicht völlig. Nur in seinen Zwergenbildnissen und seinen Bildnissen mit Zwergen kam sie immer wieder zum Durchbruch. In seinen letzten Lebensjahren aber schuf Velazquez, alle Strahlen seiner alten Volksliebe wie in einem Brennpunkt zusammenfassend, gerade auf diesem Gebiete noch ein Werk, das zu den großen bahnbrechenden Schöpfungen der Weltgeschichte der Kunst gehört. Es ist das schon genannte große Bild der Spinnerinnen in der Teppichfabrik, das der Stolz des Madrider Museums ist. Zwei ineinander gehende Räume einer Madrider Fabrik von Wandteppichen sind dargestellt. In dem vorderen, von grauen Wänden begrenzten Arbeitsraum ist das links angebrachte Fenster teilweise durch einen schweren roten Vorhang verhängt, den eine der Arbeiterinnen gerade zurückschiebt; in dem um einige Stufen erhöhten, sich in der Mitte als Hintergrund öffnenden Empfangsraum aber, dessen Wände mit farbigen Bilderteppichen behängt sind, schimmert und flimmert das hellste Sonnenlicht, das, mächtig von der linken Seite hereinflutend, in der Staubatmosphäre breite sichtbare Strahlenstreifen bildet. In dem vorderen Raum sind fünf lebensgroße Arbeiterinnen, arme Tagelöhnerinnen aus dem Volke, in natürlichster und doch kunstvollster Anordnung, lebhaft bewegt, mit dem Spinnen und der Zubereitung der Wollfäden beschäftigt. Im hinteren Gemache betrachten drei vornehme Damen die aufgehängten Teppiche. Seinen höchsten künstlerischen Reiz erhält dieses Gemälde durch die Darstellung des Lichtes selbst in den beiden geschlossenen Räumen. Man meint die Luft zu sehen, die die Zimmer erfüllt, und in der Luft das Licht, das sie bezwingt. Ähnliche Wirkungen erzielte ziemlich gleichzeitig in kleinerem Maßstabe Pieter de Hooch in Holland. Aber das große Bild des Spaniers übertrifft alles, was die Holländer in gleicher Richtung geleistet haben, an Unbestechlichkeit der Naturanschauung und an überlegener Größe des Stilgefühls. Als kühner, bahnbrechender Neuerer trat der alternde Velazquez mit diesem Bilde schon durch die Wahl seines Gegenstandes in die Schranken. Es ist, wie schon Justi bemerkt hat, „das älteste Arbeiter- oder Fabrikstück". Erst das 19. Jahrhundert hat die Arbeit als solche für die Kunst wiederentdeckt. Menzels Walzwerk ist noch ein direkter Nachkomme von Velazquez' Spinnerinnen. Eine kühne bahn-

freilich ihre nahe Verwandtschaft mit dem noch trockenerem und härterem Bilde des Frühstücks das seit 1895 in die Eremitage zu Petersburg aufgenommen worden ist. Ich kann nicht glauben, daß dieses Bild von Velazquez herrühre. Der Lachende Knabe der Wiener Galerie ist schon durch Justi aus der Reihe der echten Werke des großen Sevillaners gestrichen worden, und zweifelhaft bleibt Das Kind mit dem Diener, das mit der G. Saltingschen Sammlung in die Londoner Nationalgalerie gekommen ist.

brechende Neuerung war es auch, daß Velazquez das ganze Bild, die Figuren, den Raum und das Licht, in ihrem Zusammenwirken vor der Wirklichkeit studiert, nicht erst nachträglich im Atelierlicht zu einem Ganzen verbunden hat. Auch das hat erst die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts dem großen Sevillaner wieder abgesehen. Dem allen entspricht die „impressionistische" Pinselführung des Bildes, deren Wirkung schon Raphael Mengs vor diesem Bilde in solchem Maße nachempfand, daß er sagte, es scheine nicht mit der Hand, sondern nur mit dem Willen gemalt zu sein.[1])

Daß Velazquez auf seinen Wegen wie zum Volksbild so auch zur Landschaft kommen mußte, versteht sich beinahe von selbst. Gleichwohl scheint der Meister die wenigen reinen Landschaftsbilder seiner Hand, die sich erhalten haben, nur als Studien angesehen zu haben, wie auch Dürers köstliche Wasserfarbenlandschaften zunächst als solche gemalt waren. Vollständig verselbständigte sich die Landschaft auch in den übrigen Ländern erst im Laufe der Lebenszeit des Velazquez.

Welche Bedeutung seine beiden 1630 in Rom gemalten Landschaftsstudien aus der Villa Medici im Madrider Museum für des Meisters eigene Weiterbildung, für die Entwicklung seiner landschaftlichen Hintergründe, aber auch überhaupt für seine Darstellung der Figuren in dem sie umfließenden Lichte hatten, habe ich schon oben (S. 95) betont. Es muß aber doch ausgesprochen werden, daß um 1630 noch kein Italiener, kein Franzose, ja selbst kein Niederländer, einschließlich van Goyens, die Landschaft so frei, so breit, so wahr, so durchflossen von echter Luft und echtem Lichte wiedergegeben hatte wie Velazquez in diesen Bildern. Schon 1879 schrieb ich vor ihnen: „In den klaren, aber kühl gedämpften Lokalfarben der mächtigen grünen Zypressen, der bräunlich-grauen Straße und der weißlichen Mauermassen, in der wunderbaren Wirkung des hellen Sonnenlichts, das kühl durch die dunklen Baumwipfel bricht, in der leichten, skizzenhaften, aber doch meisterhaft sicheren Breite der Pinselführung erkennt man sofort des großen Meisters geniale Hand." Die Mehrzahl der übrigen Landschaftsbilder, die im Madrider Museum auf Velazquez zurückgeführt, jetzt aber allgemein nur als Schulbilder angesehen werden, bezweifelte ich schon damals: die römische Landschaft mit dem Titusbogen (Nr. 1108) so gut wie die Ansicht von Buen Retiro (Nr. 1111); und erst recht die drei ähnlichen Stücke Nr. 1112, 1113 und 1114. Nur den Ansichten aus dem Park von Aranjuez stand ich damals nicht so skeptisch gegenüber wie heute Beruete und andere jüngere Forscher, wenigstens der Landschaft mit dem Tritonenbrunnen (Nr. 1109) nicht, in der auch Justi nur die Figuren des Vordergrundes nicht als eigenhändig ansah. „Der Tritonenbrunnen," bemerkte ich mir damals, „ist so geistreich wie die beiden kleinen Skizzen aus der Villa Medici, ebenso breit und leicht behandelt, aber auch mit dem gleichen wunderbaren Verständnis für die Luftperspektive und die Wirkung des Lichtglanzes hinter den Bäumen und an den Wasserstrahlen." Ob ich das heute noch unterschreiben würde, kann ich freilich aus der Ferne nicht sagen.

Wunderbar sind die Guadarramalandschaften in den Hintergründen einiger Hauptbildnisse, die Velazquez nach seiner ersten italienischen Reise gemalt hat; köstlich kommt die grüne, an sich farbige und trotz des nordischen Nebelschleiers, der sie mit Grau umspinnt, klare Landschaftsferne in der Übergabe von Breda zur Geltung. Am vollständigsten verwertet aber erscheint die landschaftliche Anschauung des Meisters in einigen Jagd- und Reiterbildern. Hierher gehört in der

[1]) Als spätes Sittenbild des Meisters würde auch das bekannte Louvrebild der Vereinigung der Kavaliere zu bezeichnen sein, wenn es möglich wäre, es für Velazquez zu retten. Freilich schätzte Manet, der bahnbrechende französische Maler, der sich in enger Fühlung mit Velazquez zu entwickeln meinte, das Bild so hoch ein, daß er selbst es sogar radierte. Aber die neuere Velazquezforschung (Armstrong, Romanos, Beruete) hat es mit Recht nicht anerkannt. Beruete, dessen Urteil nur in einzelnen Fällen zu hart erscheint, bezeichnet es geradezu als „pastiche médiocre".

Londoner Nationalgalerie die berühmte Wildschweinjagd, deren Landschaft von Armstrong doch wohl mit Unrecht auf Velazquez' Schüler Mazo zurückgeführt wird, hierher gehört beim Lord Ashburton die, umgekehrt, von Armstrong anerkannte, von anderen bezweifelte Hirschjagd, die in weiter Landschaft ein überaus reiches Leben entfaltet.

Schließlich malte Velazquez gegen Ende seines Lebens noch ein Bild, das wir nicht wohl anders denn als „heroische" oder „historische" Landschaft bezeichnen können. Sie gehört dem Madrider Museum. Ihre „Heroen", die räumlich in der Tat der Landschaft völlig untergeordnet sind, sind Helden der christlichen Legende. Dargestellt ist der Besuch des heiligen Antonius bei dem heiligen Einsiedler Paulus in der Einöde. Es ist eine großartige Felsenlandschaft von idealem aber doch durchaus naturwahrem Ansehen. An ähnlichen Felsentälern mit überhangenden Kalkfelsen fehlt es in Kastilien nicht. Daß eine von der Natur gemalte Studie zugrunde liegt, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Rechts schließt die mächtige, von Naturzinnen bekrönte Felswand, die unten einen Einblick in die dämmerhelle Höhle des Eremiten gestattet, den Mittelgrund, während vor ihr ein hoher, spärlich belaubter Baum den Sitz der beiden Einsiedler vergeblich zu beschatten sucht. Links blickt man in das weite, kahle, von großen Berglinien umrahmte, von Flußwindungen durchzogene Tal. Der Himmel ist leicht bewölkt. Die Farbenstimmung beruht überall auf der Gegeneinanderstellung eines feinen Blaugrün und eines entschiedenen Braun, die beide durch die grauen Töne, in die sie übergehen, gehoben und einander genähert werden. Der feine, kühle Farbendreiklang, der das Bild beherrscht, ist durchaus charakteristisch für Velazquez. Die freie, leichte, dünne Pinselführung kennzeichnet die Spätzeit des Meisters. In der Tat hören wir, daß das Bild 1659 gemalt worden. Obgleich es eine Heiligenlegende darstellt, besitzt es den größten landschaftlichen Gehalt von allen Bildern des Meisters.

In den Gemälden, in denen er am meisten er selbst ist, war Velazquez stets am weitesten davon entfernt, sich einer Einteilung in Gattungen der Malerei zu unterwerfen. Ob eine Landschaft, ob ein Innenraum seine Gestalten umfing, ob ein Stück Volks- oder Hofleben von dem freien oder eingeschlossenen Lichte umspielt wurde galt ihm gleich. Es kam ihm darauf an, den Ausschnitt aus der Welt der Erscheinungen, der sich seinem Auge darbot, so wiederzugeben, wie s e i n Auge, sein großes Künstlerauge, ihn sah und wie s e i n e Hand, seine große Künstlerhand, ihn festzuhalten verstand. Aber wir wollen doch nicht vergessen, daß er sich an seinen Bildern aus dem Volksleben zum großen Bildnismaler, an seinen Landschaftsstudien zum großen Lichtmaler herangebildet hat, und daß noch am Ende seiner künstlerischen Laufbahn ein großes Bild aus dem Volksleben und eine religiöse Landschaft weithin leuchtend als Marksteine seiner Kunst stehen. Hierauf beruht unser Recht und unsere Pflicht, Velazquez zuerst als großen Schilderer des Volkslebens und als großen Landschafter zu feiern.

3. Seine Historienbilder

Die Geschichts- und Geschichtenmalerei ist bei den christlichen wie bei den heidnischen Völkern die Mutter der Kunst in höherem Sinne gewesen. Die Kunst der Darstellung entwickelte sich an der künstlerischen Bewältigung eines religiösen oder geschichtlichen Inhalts, um dessen Wiedergabe es dem Auftraggeber zunächst zu tun war. Velazquez gehörte zu den frühesten südeuropäischen Malern, unter deren Händen die Kunst, die sich Selbstzweck ist, sich von der Kunst, die des Inhalts wegen da ist, ablöste. Aber er war von Haus aus und sein Leben lang weit davon entfernt, die Darstellung kirchlicher, mythologischer und weltgeschichtlicher Vorgänge zu verschmähen.

Neben seinen Volksbildern und Bildnissen stehen von Anfang an Kirchengemälde, um diese zuerst zu nennen; ja, in seiner Frühzeit kam der Meister öfters dazu, Aufträge auf religiöse Darstellungen anzunehmen, als in seiner späteren Lebenszeit, in der die ununterbrochenen Bildnisaufträge ihm nur wenig Zeit für andere Aufgaben übrig ließ.

Als seine frühesten erhaltenen kirchlichen Bilder gelten die Madonna auf dem Halbmond (Immaculata Conceptio) und Johannes auf Patmos, die Offenbarung niederschreibend. Beide Bilder hatte Velazquez für die Kirche der beschuhten Karmeliter in Sevilla gemalt. Schon 1809 aber kamen sie in den Besitz des damaligen englischen Gesandten in Spanien, Sir Bartle Frere, bei dessen Nachkommen Justi sie noch sah,[1]) während Beruete sie (irrtümlich) für verschollen hielt. Die Anordnung stand hier, wie sich das bei dem Schwiegersohne Pachecos von selbst verstand, unter dem Banne der überlieferten Schul- und Kirchenvorschriften. Die Typen der Maria und des Johannes, der maurische Züge tragen soll, aber sind dem andalusischen Volksleben entlehnt. Dann folgen die religiösen Bilder des Meisters, die Beruete der Velazquezliteratur zugeführt hat: zunächst Der heilige Ildefons, dem Maria das Meßgewand reicht, ein jetzt bis zur Unkenntlichkeit verdorbenes, doch bereits von Ponz genanntes und anerkanntes Gemälde, das im erzbischöflichen Palaste zu Sevilla hängt; sodann ein kerniger, edel-ruhig durchgebildeter, im Freien sitzender Petrus im Besitze Beruetes selbst, endlich der Christus mit den beiden Jüngern zu Emmaus bei Tische, ein Kniestück, das Beruete im Privatbesitze zu Sevilla sah.[2]) Nach der Photographie zu urteilen, zeigt das Emmausbild in der Tat deutlich den Stil der frühen Volksstücke des Meisters, zugleich aber eine erstaunliche Lebendigkeit in der Veranschaulichung des Herganges. An dem weißgedeckten Tische sitzt Christus, stille Hoheit atmend, zur Linken, sitzt der Jünger, der den Heiland erkennt, halb vom Rücken gesehen, vorn zur Rechten. In natürlichster Bewegung fährt er, den linken Arm ausstreckend, zurück. Die Beleuchtung fällt hier, wie auf allen frühen Bildern des Meisters, scharf einseitig von links herein; und sie umstrahlt vor allem den Heiland, dessen Haupt auch ein eigener Lichtkreis umschwebt.

Die Reihe der biblischen Bilder des Velazquez, die ich aus eigener Anschauung kenne, beginnt mit seiner schon unter den Sittenbildern genannten Darstellung des Heilands bei Martha und Maria, die seit 1892 der Nationalgalerie in London gehört. Wenn die kunstgeschichtliche Entwicklung nicht den umgekehrten Weg gegangen wäre, könnte man sagen, daß die biblische Darstellung sich hier erst schüchtern in den Hintergrund des Volksstücks dränge, von dem Velazquez ausgegangen war. Dann aber folgt bereits ein großes Hauptbild des Madrider Museums, die 1619 gemalte Anbetung der Könige. Hier ist der zwanzigjährige Meister innerhalb seines Jugendstils schon völlig er selbst. Rechts ist die Heilige Familie vor altem Gemäuer dargestellt; links vorn knien und stehen die drei Magier, hinter denen der bekannte junge Bursche des Velazquez als Page hervorblickt. Maria und Joseph sind einfache Leute aus dem Volke. Wunderbar natürlich, kindlich und majestätisch zugleich, sitzt das in einen langen spanischen Mantel gehüllte Christuskind stramm aufgerichtet auf dem Schoße seiner Mutter, die es mit beiden Händen festhält. Das Bild ist seiner Anordnung, seiner Färbung und seinen Typen nach durch und durch spanisch, konnte aber auch in Spanien nur von Velazquez gemalt werden. Obgleich es manche Anklänge an Ribera zeigt, würde doch kein Kenner auf den Gedanken kommen, es dem „kleinen Spanier" zuzuschreiben, dessen Natur- und Stilgefühl es bereits übertrifft.

[1]) Neuerdings hat sich herausgestellt, daß sie sich immer noch bei den Frereschen Erben in London befinden. In Logas deutscher Ausgabe des Beruete sind sie abgebildet. Vgl. Kunstchronik, Neue Folge XX, Sp. 547 (Leipzig 1909).

[2]) Jetzt, nach Kunstchronik, Neue Folge XX, Sp. 547, bei Don Manuel de Soto in Zürich.

Schon aus diesem Grunde ist es wahrscheinlich, daß die Anbetung der Hirten in der Londoner Nationalgalerie, die man für das einzige Gemälde des Velazquez erklärte, in dem er Ribera nachgeahmt habe, irrtümlich auf ihn zurückgeführt wurde, wie sie denn inzwischen auch im amtlichen Katalog der Londoner Galerie aus der Reihe der Werke des Velazquez gestrichen worden ist.[1])

Das nächste biblische Bild des Meisters ist 1630 in Rom als Gegenstück zu seiner Schmiede Vulkans entstanden. Wie diese, zeigt es den Einfluß, den seine italienische Reise auf ihn ausübte. Es ist Der blutige Rock Josephs, ein großes Breitbild, das im Eskorial aufbewahrt wird. Der Vorgang ist in eine mit Schachbrettfliesen bedeckte, von innen, aus der Landschaft her beleuchtete Halle im Hause Jakobs verlegt. Links stehen lebhaft bewegt die nur halb bekleideten Hirten, die Josephs Brüder mit dessen blutigem Rock zu ihrem Vater vorausgeschickt haben. Die Brüder selbst nahen, völlig bekleidet, im Mittelgrunde. Jakob sitzt einsam rechts vorn und erhebt erschreckt die Hände. Sein Hündchen bellt die Eindringlinge an. Das Bild zeigt, daß Velazquez sich in Italien alles angeeignet hatte, was man dort von der Durchbildung der Einzelgestalten, von kunstgerechter Anordnung, von ruhigem Lichtfall verlangte, daß er es sich aber angeeignet hatte, ohne ein Atom seines Selbst aufzugeben. Erstaunlich sind die nackten Gestalten des Vordergrundes durchmodelliert. Selbständig wirkt der Wurf der Gewandung der übrigen Gestalten. Durch die an sich sittenbildliche Anordnung, die ebenso neu wie geistreich, ebenso natürlich wie kunstgerecht ist, weht ein Hauch dramatischen Lebens. Das großartige Bild, das freilich nicht tadellos erhalten ist, pflegt selbst von Velazquezkennern unterschätzt zu werden.

Dann folgt der Christus an der Säule in der Londoner Nationalgalerie. Der Heiland sitzt nach der Geißelung aufs tiefste erschöpft, ein Jammerbild, am Boden vor der Säule, an die seine Hände mittels eines langen, durch seinen Sturz straff gespannten Strickes befestigt sind. Das schmerzenreiche Antlitz wendet er nach Pachecos Vorschrift dem Beschauer zu. Sein Schlagschatten fällt hinter ihn auf den kahlen Boden. Hier kniet, von einem erwachsenen, in Hochrot und Goldbraun gekleideten Engel geleitet, ein Kind, ein wirkliches, irdisches Kind in langem Hemdchen, und blickt vom tiefsten Mitleid bewegt anbetend zum Heiland hinüber. Eine eigenartige Schöpfung! Der Heiland, nur mit weißem Schurz bekleidet, ist eine Athletengestalt von wunderbarer Durchmodellierung des Nackten. In allem zeigt sich, wie selbständig Velazquez seine italienischen Erinnerungen, deren Nachklang das Bild allerdings durchzittert, verarbeitet hat. In keinem zweiten Bilde läßt der Meister uns mit gleicher Klarheit in die Empfindungstiefen seines eigenen Herzens blicken.

Annähernd gilt dasselbe nur von seinem berühmten Christus am Kreuz im Madrider Museum. Ohne Nebenfiguren, ohne Beiwerk, ohne landschaftlichen Hintergrund füllt der bereits verschiedene Gekreuzigte mit seinen ausgebreiteten Armen an dem an allen vier Seiten durch den Rahmen beschnittenen Holzkreuze die ganze dunkle Bildfläche. Den nackten Körper in Todesqualen oder den toten Körper unter dem Einfluß der Erstarrung und seiner eigenen Schwere zu zeigen, verschmähte Velazquez offenbar, weil er das nicht hätte nach der Natur studieren können. Das Fußbrett macht die geringe Spannung der Arme wahrscheinlicher. Bezeichnend ist, daß Velazquez, den Vorschriften seines Schwiegervaters Pacheco entsprechend, zu den vier Nägeln der frühmittelalterlichen Kunst zurückkehrte, an deren Stelle das hohe Mittelalter die drei Nägel gesetzt hatte, von denen einer die beiden gekreuzten Füße zugleich durchbohrt. Mit der feierlich altertümlichen Anordnung paart sich in diesem Bilde die freie moderne Pinselführung. Der herr-

[1]) Neuerdings in der Regel, doch nicht voll überzeugend, auf Zurbaran zurückgeführt.

liche Körper ist breit, weich und malerisch mit feinen grauen Schatten modelliert. Das Licht kommt von vorn. Kurze Heiligenscheinstrahlen umkränzen das leicht auf die rechte Schulter herabgesunkene, von dunkelbraunem Haar und Bart umlockte Haupt. Eigenartig pathetisch aber wirkt der Zug, daß dem Heiland die rechte Hälfte seines Haupthaars vornüber in das Angesicht gefallen ist, das es beschattet. Dazu das niederrinnende Blut, das mit der Bescheidenheit der Natur und eben deshalb mit so ergreifender Anschaulichkeit wiedergegeben ist. Es ist ein in tiefe Todesschatten gehülltes, unvergeßliches Bild.

Das letzte große Kirchenbild, das Velazquez, abgesehen von der schon besprochenen Landschaft mit den beiden heiligen Einsiedlern, gemalt hat, ist die Krönung der Maria im Madrider Museum. Sie war für den Betsaal der Königin Marianne bestimmt. In der Mitte thront Maria auf den Wolken, in denen Flügelknäblein und Flügelköpfchen als Engel und Seraphim schweben. Zur Linken und zur Rechten über ihr thronen Gott der Vater und Gott der Sohn und halten gemeinsam eine Blumenkrone über dem Haupte der Gebenedeiten. Zwischen den ausdrucksvollen Köpfen der heiligen Zweiheit schwebt, von Lichtstrahlen umgeben, die Taube des heiligen Geistes. Ikonographisch ist die Komposition durchaus vorschriftgemäß; aber in ihrer zugleich strengen und freien Symmetrie ist sie von wunderbar abgewogener Ruhe und Klarheit; und großartig wirkt gerade in diesem Bilde die Verbindung gediegenster Formendurchbildung mit der breiten und leichten Malweise der Spätzeit des Künstlers; und ergreifend wirkt gerade hier die satte, aber gedämpfte Farbenglut, die gegenüber den feinen grauen Tönen des übrigen Bildes durch die Nebeneinanderstellung verschiedener Abstufungen von Rot, Purpur, Violett und Blau in den Gewändern bedingt wird. Justi waren diese Farbenakkorde noch nicht sympathisch; in hohem Grade aber waren sie es schon seinem französischen Zeitgenossen Lefort; und wir, die wir uns durch die moderne Malerei an ähnliche Farbenzusammenklänge gewöhnt haben, werden gerade in ihnen den Reiz der eigenartigen Stimmung sehen, die das Bild umfließt.

Dann die mythologischen Bilder des Meisters! Wie ernst das Zeitalter der Renaissance es mit der Wiedergeburt der antiken Kunst nahm, zeigt sich nirgends deutlicher als in der Unbefangenheit, mit der seine Kunst den alten heidnischen Olymp als gleichwertig mit dem christlichen Himmel behandelte. Zwar waren manche Erinnerungen an die altheidnische Götterwelt während des ganzen Mittelalters nicht verklungen gewesen. Aber erst im 15. Jahrhundert stellen sich die heidnischen Göttergestalten so unbefangen neben die christlichen Heiligen, als sei es ein Frevel, an ihrer Ebenbürtigkeit zu zweifeln. Das 17. Jahrhundert übernahm auch in dieser Beziehung die Hinterlassenschaft des 16., um frei mit ihr zu schalten. Im hochchristlichen Spanien freilich gehörte die ganze geistige Überlegenheit des Velazquez dazu, sich vor der Darstellung der alten Heidengötter nicht zu fürchten. Zurbaran, Roélas, Murillo und Alonso Cano, um nur diese zu nennen, haben sich niemals an sie herangewagt. Velazquez aber hat von den großen Heidengöttern keine geringeren als Bacchus, Apollo, Vulkan, Merkur, Mars, Venus und Amor in sieben verschiedenen Gemälden dargestellt. Seine beiden ersten mythologischen Bilder sind zugleich die Hauptgemälde seiner ersten und zweiten Schaffenszeit; und es ist bezeichnend, daß der Meister in diesen beiden Bildern, die zu den Schätzen des Madrider Museums gehören, den mythologischen Vorgang durchaus volkstümlich, ja sittenbildlich behandelt hat. Wie Rembrandt in seinem Ganymed keine Satire schaffen wollte, sondern sich nur vorstellte, wie ein Knabe, den ein Adler gen Himmel trüge, sich wohl benehmen würde, und dieses dann freilich nicht ohne Humor darstellte, so fragte Velazquez sich, als er an die Ausführung seines Bacchusbildes ging, offenbar nur, wie es wohl zugehen würde, wenn der Weingott, von einem Satyr begleitet, im Volke erschiene, um seine Verehrer mit Kränzen zu belohnen;

und zwar dachte er beim Volke nicht an das alte griechische und römische, sondern an das spanische der damaligen Gegenwart, ja nur an die unteren Klassen seines Volks, in denen allein die Verehrung des großen Freudenbringers nicht als unschicklich galt. Ohne Humor hat auch er den Gegenstand nicht dargestellt. Es ist ein großes Breitbild. Bacchus, der nackt auf einem Faß sitzt, und sein hinter ihm liegender Begleiter sind in ihrer Art vortrefflich gekennzeichnet, wenn sie auch mehr aus dem Rubensschen als aus dem Griechischen ins Spanische übersetzt erscheinen. Die sieben Männer aber, die ihn umringen, einer schon bekränzt, einer im Begriff, kniend den Kranz aus den Händen des Gottes zu empfangen, die übrigen ihrer Bekränzung harrend, gehören ihren Typen wie ihrer Anordnung nach zu den großartigsten und lebensvollsten Volkscharakteren, die jemals geschaffen worden sind.

In der Schmiede Vulkans erscheint Apollo, der Lichtgott, um dem ihm gegenüberstehenden Feuergott, der zornig-erschreckt die Augen rollt, die Geschichte von der Untreue seiner erlauchten Gemahlin zu erzählen, während seine vier halbnackten Schmiedegesellen unwillkürlich mit ihrer Arbeit innehalten, um mit dem Ausdruck neugieriger Spannung in den Mienen zu lauschen. Aller Augen sind auf den Lichtgott gerichtet, dessen lorbeerbekränztes Haupt im hellen Strahlenkranz leuchtet. Seine Körperformen sind jugendlich zart; sein Gewand ist lichtgelb. Wenn man mit Velazquez von allem bildlich Hergebrachten absieht, so wird man diese Neugestaltung des Sonnengottes durchaus nicht im Widerspruch mit der poetischen Überlieferung, in hohem Maße überzeugend aber den hageren, sehnigen, ältlichen Typus des Feuergottes finden, dessen Hinken sogar in seiner Körperhaltung zum Ausdruck kommt, obgleich seine Beine verhüllt sind. Die Anordnung der Gestalten in der Schmiede hat in ihrer Betonung senkrechter und wagrechter Linien, im vollen Gegensatz zum Diagonalstil des Barock, etwas quattrocentistisch Herbes. Um so moderner ist das Bild gemalt. So sorgfältig und doch so frei und breit war Nacktes wohl noch niemals wiedergegeben worden, und so natürlich waren verschiedene Lichtquellen, die sich kreuzen, wohl noch nie ineinander übergeleitet worden wie auf diesem Bilde. Äußerlich erscheint es zunächst als die großartigste Darstellung einer Schmiedewerkstatt, die es gibt. Aber durch die mächtige Gestaltung des dramatischen Augenblicks wird gerade hier auch dem „Historienbild" als solchem sein volles Recht. Justi sagt: „Die sofortige Wirkung des Bildes beruht auf dem unerreichten Ausdruck der Überraschung." Dieses heidnische Historienbild unseres Meisters bildete das Gegenstück zu seinem einzigen jüdischen Historienbilde, jenem Blutigen Rock des Joseph im Eskorial. Beide sind die Früchte von Velazquez' erster italienischer Reise; und beide sind vielleicht die einzigen großen Figurengemälde seit seiner Übersiedlung von Sevilla nach Madrid, die er ganz aus freier Wahl, ganz ohne höfische Veranlassung gemalt hatte. Es ist doch bezeichnend, daß er sich da nicht auf das Gebiet der Andachtsmalerei begab, sondern sich zwei in religiöser Beziehung gleichgültige Stoffe aussuchte, in die die Vorschriften seines Schwiegervaters Pacheco ihm nicht dreinzureden hatten.

Die übrigen fünf mythologischen Bilder des Velazquez waren bestellte Arbeit. Als Zimmerdekorationen im eigentlichen Sinne des Wortes ordnen sie sich ihren Formen und Farben nach in höherem Maße als andere Bilder seiner Hand gegebenen räumlichen Bedingungen unter; als Werke der reifsten Schaffenszeit des Meisters aber zeigen sie die ganze Fülle seines Könnens, den ganzen Reiz der ihm eigentümlichen Pinselführung. Eines von ihnen, der Mars, jetzt im Madrider Museum, prangte in der Torre de la Parada zwischen den Bildern der griechischen Dichterphilosophen Äsop und Menipp. Daß Mars ruhend dargestellt ist, ist in diesem Zusammenhang wohl kein Zufall. Wenn der Kriegsgott rastet, blühen die Künste und Wissenschaften des Friedens. In seiner Haltung kommen unverkennbar Erinnerungen an Marsstatuen zum Ausdruck, die der Meister in Rom gesehen hatte. Aber Velazquez wäre

nicht Velazquez gewesen, wenn er sich an die Formensprache einer antiken Marsgestalt gehalten hätte. Selbstverständlich wählt er einen kräftigen, elastisch gebauten spanischen Krieger als Modell. Woran die Kunstkritik vor fünfzig Jahren noch Anstoß nahm, erscheint uns heute beinahe als selbstverständlich. Nur über den spanischen Schnurrbart, den er seinem Modell gelassen hat, läßt sich streiten. Im übrigen trifft Justi auch hier das Rechte, wenn er sagt: „Hiernach dürfte sowohl Motiv als Formensprache mehr im Sinne der Antike sein, als man sich einbildet."

Die vier anderen mythologischen Bilder des Meisters waren für den reich aus Meisterwerken verschiedener Zeiten und Völker geschmückten Spiegelsaal des Madrider Schlosses gemalt, wo sie bescheiden die liegenden Rechteckfelder oben zwischen den Fenstern füllten. Erhalten haben sich nur zwei von ihnen, Merkur und Argos im Madrider Museum, Venus und Amor in der Sammlung Morritt zu Rokeby Park in Yorkshire.[1]) Das rechteckige Breitformat bedingt hier wie dort die liegende Stellung der Hauptfiguren; und beide Darstellungen beruhen auf durchaus reifen, durchaus neuen, durchaus selbständigen Erfindungen. Auf dem Argosbilde ruht der eingeschläferte Gott der Wachsamkeit in spanischer Hirtengestalt vorn am Boden; und kriechend schleicht Merkur sich heran, ihn zu töten. Das Venusbild ist vielleicht das „modernste" von allen Gemälden des Velazquez. Es könnte in unseren Tagen in Paris gemalt sein — nur nicht so gut. Venus ruht, vom Rücken gesehen, auf ihrer rechten Seite; ihren Kopf sieht man nur in dem Spiegel, den der zu ihren Füßen kniende kleine Flügelgott ihr vorhält. Der Rücken des weiblichen Aktes ist wundervoll verstanden und köstlich gemalt. Das Fleisch steht kühl und wahr zu dem Purpur der Decke, zum Hellrot des Spiegeltuches und zum Blau der Schärpe. Auch hier, wie im Mars- und wie im Merkurbilde, wiederholt sich also jener blaurotgraue Farbendreiklang der Krönung Maria, den wir Modernen wieder mitempfinden. Wahrlich, auch in den mythologischen Bildern des Velazquez spiegelt sein ganzer künstlerischer Entwicklungsgang, spiegelt sein eigenstes künstlerisches Innenleben sich wider!

Auch um die wirkliche Geschichtsmalerei kam Velazquez nicht herum. Ist dieser Kunstzweig doch auch so alt wie die Kunst selbst, und wird er doch ein Hauptzweig der an Herrscherhöfen gepflegten Kunst bleiben, solange Könige Kriege führen und sich in ihren Haupt- und Staatsaktionen verherrlicht sehen wollen. Man muß sich nur wundern, daß Philipp IV. so selten eigentliche Geschichtsbilder von seinem großen Hofmaler verlangte. Sein erstes großes Gemälde dieser Art, Die Vertreibung der Mauren aus Spanien im Jahre 1609, entstand 1627, als Velazquez im Vollbesitze seines ersten Stils war. Es ist wahrscheinlich bei dem Madrider Schloßbrande des Jahres 1734 zugrunde gegangen. Wir kennen es aus Palominos Beschreibung. In der Mitte des Bildes stand neben dem König die Gestalt der Hispania in römischer Tracht. In diesem Zeitbild glaubte also auch Velazquez, dem Zeitgeschmack Rechnung tragend, der allegorischen Gestalt nicht entbehren zu können. Freilich hatte er es auch in einem von seinem Herrscher ausgeschriebenen Wettbewerb mit drei Meistern der alten Schule zu tun; und wenn er als Sieger aus diesem Kampfe hervorging, so verdankte er das vielleicht zum Teil dem allegorischen Zugeständnis, das er den altmodischen Preisrichtern gemacht hatte.

Bahnbrechend war dagegen wieder das zweite und letzte eigentliche Geschichtsbild des Meisters: seine Darstellung der Übergabe von Breda im Madrider Museum. Zwischen 1639 und 1641 gemalt, steht dieses Werk auf der Höhe seines zweiten Stils, ja bereits im Übergange zu seinem letzten Stil. Festgehalten ist der Augenblick,

[1]) Das köstliche Venusbild gehört seit 1906 zu den Perlen der Londoner National Gallery. Über die völlige Haltlosigkeit der neuerdings von einer Seite ausgesprochenen Zweifel an seiner Echtheit vgl. O. von Schleinitz in der Kunstchronik, Neue Folge XXI, Sp. 270.

in dem der Kommandant der belagerten Festung dem belagernden Feldherrn die Schlüssel der Stadt überreicht. Beide sind vom Pferde gestiegen. In der Mitte des Bildes ist die Handlung der Schlüsselübergabe überaus ungezwungen und natürlich, ja herzgewinnend wiedergegeben. Wunderbar sind die Typen der links aufmarschierten niederländischen und der rechts aufmarschierten spanischen Soldaten dargestellt. Der übliche pyramidale Aufbau ist vermieden; von barockem Schwelgen in schrägen Linien ist nichts zu bemerken; im Gegenteil, in der Mitte der isokephalen Figurenmassen findet eine Senkung statt, die den Blick auf Breda, um das es sich handelt, enthüllt. Alles ist mit der größten Treffsicherheit abgewogen; die achtundzwanzig Lanzen, die im rechten Drittel des Bildes fast senkrecht in die Luft ragen — nach ihnen hat das Werk den Beinamen Las Lanzas erhalten —, haben ältere Kritiker, wie Raphael Mengs, gestört. Nach unserem Gefühl erhöhen sie nur den Zug stilvoller Größe, der dem ganzen Bilde trotz seines ausgesprochenen Realismus eigen ist. Ein gutes Stück der Unmittelbarkeit und Echtheit der Frans Halsschen Schützenstücke pulsiert in diesem vollendeten Geschichtsbilde. Velazquez hat in ihm ein für allemal gezeigt, wie man Geschichte malen muß, ohne unwahr, allegorisch oder theatralisch zu werden. Insofern ist auch dieses Bild eine künstlerische Offenbarung. Von welcher Seite wir uns auch Velazquez nähern, überall tritt er uns als der große, hellsehende Meister entgegen, dessen Auffassung und Technik bestimmt sind, vorbildlich für Jahrhunderte zu werden.

4. Seine Bildnisse

Die Griechen glaubten, die Tochter des Töpfers Butades habe die Bildnismalerei erfunden, als sie den Schatten ihres Geliebten an der Wand nachzeichnete; und schattenrißartig war in der Tat die älteste Malerei der Griechen; und eine jahrtausendelange Entwicklung lag zwischen dieser Silhouettenbildniskunst, die an die Profilstellung gebunden war, und der freien, den vollen Schein der Wirklichkeit gebenden, das äußere Gebaren und das innerste Wesen des Dargestellten enthüllenden Bildnismalerei des Velazquez. Gerade auf diesem Gebiete aber bleibt Velazquez der unerreichte Großmeister, der der Natur alle ihre Rätsel entlockt und diese mit der geistigen Überlegenheit eines nicht nur denkenden und sehenden, sondern auch vollkünstlerisch empfindenden Meisters löst; und gerade in seiner Bildnismalerei läßt sich der ganze Entwicklungsgang des Meisters, wie wir ihn (siehe oben S. 93—96) kennen gelernt haben, mit besonderer Deutlichkeit verfolgen, gerade in ihr aber auch eine geistige Entwicklung, die sich von den schmackhaften ersten Reifestufen der goldenen Früchte dieses Kunstzweigs allmählich zu jener Edelreife entfaltet, die die duftigsten Seelenwürzen in sich aufgenommen und das hellste Sonnenlicht eingesogen hat.

Daß der große Bildnismaler die Persönlichkeit, der er ewiges Leben verleihen will, von den Zufälligkeiten der Stunde, in der sie ihm „sitzt", befreien, daß er den Kern ihres körperlichen Daseins und ihres geistigen Wesens bloßlegen, daß er ihr Bildnis zu einem individuell und typisch gleich wahren Charakterbild gestalten muß, ist eine schon oft betonte, aber deshalb nicht veraltete Wahrheit. Velazquez ist auch in dieser Hinsicht erst allmählich zu den höchsten Stufen emporgestiegen. Natürlich setzt diese höchste Bildnismalerei auch die genaueste Bekanntschaft mit den dargestellten Persönlichkeiten voraus; und gerade in dieser Beziehung fielen Velazquez schon durch seine Stellung als Hofmaler König Philipps IV. von Spanien die reifen Früchte von selbst in den Schoß. Er malte in seiner reifen Zeit ja keine beliebigen Persönlichkeiten für Geld. Er malte, von Ausnahmen abgesehen, nur den spanischen Hof; und er malte ihn in allen seinen Würdenträgern vom König, der Königin und den Prinzen an bis hinab zu den Hofzwergen, die die königlichen

Gemächer neben den Hunden, denen sie gleich geachtet waren, bevölkerten. Er hatte daher den Vorzug, alle Persönlichkeiten, die er darstellte, durch den täglichen Umgang genau zu kennen, ihre Züge und ihre Haltung auswendig zu wissen, aber auch ihre Charaktere zu durchschauen und in ihren Seelen zu lesen; und er hat diese Vorteile wahrlich in vollstem Maße auszunutzen verstanden. Schon deswegen ist die Bildniskunst des Velazquez einzig in ihrer Art.

Weitaus die meisten Gemälde des Velazquez sind Bildnisse; und weitaus die meisten seiner Bildnisse sind, eben weil sie für den Madrider Hof gemalt waren, auch in Madrid geblieben. Das Pradomuseum ist die klassische Stätte, an der sie studiert und genossen werden können; schon die zweite Heirat Philipps IV. mit Marianne von Österreich läßt es aber auch natürlich erschienen, daß nächst dem Pradomuseum die kaiserliche Galerie zu Wien die meisten echten Bildnisse seiner Hand, besonders solche seiner reifen Spätzeit, besitzt.

In den übrigen Museen Europas ist Velazquez, von einigen englischen Sammlungen abgesehen, überhaupt ausschließlich mit Bildnissen vertreten. Einstimmig für echt gehalten werden von diesen heutzutage jedoch kaum noch die Hälfte: in Italien doch das schöne Selbstbildnis des Meisters auf dem Kapitol, das Prachtbild des Papstes Innozenz X. in der Galerie Doria zu Rom und das vornehme Bildnis des Herzogs Franz von Este in der Galerie zu Modena; in Deutschland immerhin das Brustbild des Oberjägermeisters Juan Matéos in der Dresdener Galerie, das männliche Bildnis der Münchener Pinakothek und die eigenhändige Wiederholung eines Wiener Bildnisses der Infantin Marguerita im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.; in Frankreich die Bildnisse derselben Prinzessin und der sechzehnjährigen Königin Marianne im Louvre, dann der sogenannte Geograph im Museum zu Rouen; in der Eremitage zu St. Petersburg die Bildnisse des Papstes Innozenz X. und des Herzogs von Olivares; in der Londoner Nationalgalerie eigentlich nur das späte Brustbild Philipps IV.; in den englischen Privatgalerien aber immerhin noch eine Reihe von Bildnissen, von denen das Doppelbild des kleinen Don Balthasar mit seinem Zwerge aus Castle Howard, das sich seit kurzem auf amerikanischem Boden in Boston befindet, das Bildnis des Olivares in ganzer Gestalt im Dorchester House,[1]) das Bildnis eines Unbekannten in Apsley House zu London und das Bildnis des Juan de Pareja in Longford-Castle hervorgehoben seien.[2])

Von diesen auswärtigen Bildern trägt zum Beispiel das Bildnis des Olivares, bislang bei Mr. Holford im Dorchester House, alle Merkmale der Frühzeit des Meisters; seiner vollen zweiten Entwicklungsphase gehört von ihnen, außer dem Matéos der Dresdener Galerie, vor allen Dingen jenes Knabenbildnis des Infanten Don Baltasar mit seinem Zwerge im Bostoner Museum an, ein Bild von fast erschreckender psychologischer Wahrheit, aber auch von wunderbar satter Farbenpracht. Im Übergang zum dritten Stil des Meisters steht das Papstbildnis in Rom. Das rot in rot und weiß in rot gehaltene Bild ist fast schattenlos gemalt: ein Meisterwerk der Pinselführung; zugleich ein Wunderwerk der unmittelbaren Erfassung und Wiedergabe einer starken Individualität in ihrer eigensten, nur leise ins Typische

[1]) Dieses hervorragende Werk, das den Herzog in ganzer Gestalt darstellt, soll, Zeitungsmeldungen zufolge, vor kurzem nach Amerika ausgewandert sein.

[2]) Daß unter den übrigen außerspanischen Velazquez-Bildnissen nicht noch einige mit Unrecht von dieser oder jener Seite bezweifelt worden seien, soll mit dieser Auswahl natürlich nicht gesagt sein. Namentlich das Bildnis der Schwester Philipps IV., Maria Anna, und das weibliche Bildnis, in dem man des Meisters Gattin vermutete, beide in der Berliner Galerie, werden von namhaften Kennern anerkannt. Ebenso die geistreichen Freilichtbilder des Reitunterrichts des kleinen Prinzen Balthasar in der Wallace Collection und im Grosvenor House zu London. Vgl. auch Kunstchronik, Neue Folge XXII, Sp. 93, Leipzig 1911.

erhobenen Wesenheit. „Alles übrige," so sagte man schon 1650 in Rom, „sei Malerei, dieses Bild allein sei Wirklichkeit." In ihrem vollsten Glanze aber zeigen die letzte Malweise des Meisters die Prinzessinnenbilder in Paris und Frankfurt, wenngleich die besten und ursprünglichsten Bilder dieser Art sich doch in der Madrider und der Wiener Galerie befinden, die wir nach diesem nicht mehr zu verlassen brauchen. Doch können hier nur die vorzüglichsten Bildnisse des Meisters in diesen Sammlungen hervorgehoben werden.

Seine Laufbahn als Bildnismaler hatte Velazquez in Madrid 1623 mit dem leider verschollenen Bildnis seines Gönners, des Kanonikus Don Juan de Fonseca y Figueroa begonnen, der ein hohes Hofamt bekleidete. Dieses Bildnis verschaffte ihm den ersten Auftrag, den König zu malen. Die Spanier erzählen, der ganze Hof sei so entzückt von dem Gemälde gewesen, daß der König befohlen hätte, alle seine älteren Bildnisse aus dem Schlosse zu entfernen. Wie Alexander nur von Apelles, wollte Philipp IV. in Zukunft nur noch von Velazquez gemalt sein. Rasch nacheinander malte der junge Meister den König als Brustbild, in ganzer Gestalt und als Reiter. Da das Reiterbildnis verloren gegangen, ist das Porträt des Königs in ganzer Gestalt (Prado Nr. 1070) am besten geeignet, uns die Bildniskunst des Velazquez in seiner ersten Madrider Zeit zu vergegenwärtigen. Der König steht in der gerade 1623 neu geschaffenen schlanken schwarzen Hoftracht neben rot gedecktem Tische, auf den er seine linke Hand stützt. Außer dem Tische sind keine Raumandeutungen vorhanden; bei noch scharf von links einströmendem Lichte fällt des Königs Schlagschatten ins Leere des grauen Hintergrundes. Alles ist darauf berechnet, die sorgfältig gemalte Gestalt des achtzehnjährigen Herrschers plastisch und charaktervoll hervortreten zu lassen. Nahe verwandt, sogar noch etwas kräftiger herausgearbeitet ist das Bildnis des Infanten Don Carlos (Prado Nr. 1073), der in ganzer Gestalt mit einem Handschuh in der Linken, dem schwarzen Hut in der Rechten neben seinem starken Schlagschatten dasteht. — Die schon erwähnte Halbfigur der im Profil nach rechts gewandten schönen jungen Frau im gelben Tuch aber ist das schönste Bild im Prado nicht nur aus dieser Frühzeit, sondern aus allen Zeiten des Meisters geblieben.

An der Spitze der höfischen Bildnisse des Madrider Museums, die die zweite Entwicklungsphase des Meisters kennzeichnen, stehen drei Bilder, die man als Die drei Jäger bezeichnet hat, und drei andere, die man als Die drei Reiter bezeichnen könnte. Die drei Jäger sind König Philipp selbst, sein Bruder, der Kardinal-Infant Ferdinand, und Philipps Sohn, der sechsjährige Prinz Don Baltasar. Jeder von ihnen steht in kleidsamem Jagdanzug neben seinem Hunde unter einem großen Baume vor der weiten Guadarramalandschaft. Das Räumliche kommt hier voll zur Geltung, wenngleich das Licht der an sich frisch und luftig behandelten Landschaft die Figuren, die ihre Selbständigkeit behalten, noch nicht völlig mitumfaßt. Jede der Gestalten ist von vornehmstem Eigenleben erfüllt; und die Hunde neben ihnen zeigen Velazquez zugleich als Tiermaler ersten Ranges. Rührend wirkt die Gestalt des kleinen sechsjährigen Jägers, neben dem sein Hund, der fast so groß ist wie er selbst, zu liegen scheint, um ihn zu bewachen.

Dann Die drei Reiter! König Philipp IV., der siebenjährige Prinz Baltasar und der Herzog Olivares! Das Königsbild ist vielleicht das gewaltigste Reiterbildnis der Welt. Wie angegossen sitzt der königliche Reiter auf dem schweren Rotfuchs, der mit erhobenen Vorderbeinen in richtiger „Pesade" auf den Hinterbeinen ruht. Wie von neuem frischen Leben durchglüht erscheint hier das bekannte, oft so maskenhafte Antlitz des ritterlichen Königs. Jeder Zoll ein König, aber auch jeder Zoll ein Reiter! Entzückend ist das Reiterbildnis des kleinen Prinzen, der mit dem Kommandostab in der erhobenen Rechten in majestätischer Haltung mit kindlich fröhlichem, stolzem Blicke auf seinem kühn verkürzten lebensprühenden hell-

braunen Pony durch die taufrische Landschaft zum Bilde herausprengen zu wollen scheint.

Endlich das Reiterbildnis des Herzogs Olivares, der, bildeinwärts einer Phantasieschlacht entgegensprengend, sich mit erkünsteltem Siegerblick nach dem Beschauer umwendet! Wenn es innerlich unwahrer wirkt als die anderen beiden, so liegt das nicht am Künstler, sondern am Dargestellten, der in dieser für ihn durchaus unwahren Pose der Nachwelt überliefert werden wollte. Velazquez konnte hier nichts anderes tun, als diese innere Unwahrheit mit künstlerischer Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Als Gegenstück zu jenem Reiterbilde Philipps IV. ist das seiner ersten Gemahlin Isabella von Bourbon zu nennen. Auf einem weißen Zelter reitet sie, nach links gewandt, in ruhigem Schritt durch die hügelige Landschaft. Das Bild wirkt nicht einheitlich in der Pinselführung. Velazquez scheint es, wie Justi hervorhebt, nach 1640 wieder vorgenommen und teilweise übermalt zu haben.

Die Wiener Galerie besitzt aus dieser mittleren Zeit des Velazquez das meisterhaft gemalte Bildnis des kleinen Don Baltasar, wie er als Kleiner Freiersmann schwarz gekleidet in durchweg rot gehaltener Umgebung dasteht. Von Velazquez' Bildnissen aus dieser Zeit im Madrider Museum aber sind noch das eines Bildhauers, das des Spaßmachers Pablillos von Valladolid (Nr. 1094) und das des Zwerges el Primo, der mit verdrießlich-klugem Gesichte in einem riesigen Folianten blättert, jedes ein Meisterwerk in seiner Art.

Diese Bildnisse der Hofnarren, Hofzwerge und Spaßmacher nehmen in der letzten Entwicklungsphase des Meisters zu. Nach all den korrekten Bildnissen der Hofleute, die er zu malen hatte, konnte es ihm fast eine Erholung sein, auch einmal die unregelmäßigen Umrisse der Mißgeburten und die überindividuellen Charaktere der Narren festzuhalten; jedenfalls konnte er gerade diesen Modellen gegenüber seiner Pinselführung die Zügel schießen lassen; und in der Tat verraten, woran schon bei einer früheren Gelegenheit erinnert worden ist, einige Bildnisse dieser Art, wie das des sogenannten Don Juan von Österreich, die letzte freie Malweise des Meisters in ihrer ganzen scheinbar, aber auch nur scheinbar, skizzenhaften Breite und schimmernden Farbe. Wie komisch-prächtig steht der kleine Don Antonio Ingles (Prado Nr. 1097) neben seinem mächtigen Hunde! Wie trotzig blickt der Pernia-Barbaroja (Nr. 1093) aus seiner malerischen türkischen Tracht heraus! Wie blödsinnig grinsend kauert der schielende kleine Bobo de Coria (Nr. 1099) am Boden! Über die Erdenschwere der erblichen Belastung hebt die Kunst des Velazquez sie alle siegreich hinaus.

In den Königsgemächern kam der letzte Bildnisstil des Meisters hauptsächlich den weiblichen Bildnissen, die er bis dahin vernachlässigt hatte, zugute; und unter diesen weiblichen Bildnissen der Spätzeit des Meisters, die aus der Not der unmalerischen Reifrocktracht mit so hoher künstlerischer Überlegenheit eine Tugend machen, daß Whistler, der große Maler, gerade sie den Elgin-Marbles ebenbürtig erklärt, stehen diejenigen der Königin Marianne und ihrer Tochter, der kleinen Infantin Marguerita, voran. Von den Bildnissen der jungen, gleichgültig dreinblickenden Königin ist das der Wiener Galerie (Nr. 617) kaum so anziehend wie das des Louvre, das als Vorstudie zu ihm erscheint, während sich im Pradomuseum ihre Bildnisse Nr. 1078 und Nr. 1079 um den Preis der Schönheit streiten. Liebenswürdiger, zarter, duftiger noch aber sind die Bildnisse der kleinen Prinzessin Marguerita. Entzückend ist in der Wiener Galerie das Kinderbild (Nr. 615), das früher Maria Theresia genannt wurde. Wenn man hört, daß die Kleine im Rosakleid vor grünem Vorhang neben blauer Tischdecke steht, auf der ein Blumenstrauß prangt, so kann man sich doch noch keine Vorstellung von der flimmernden, feinen Farbenstimmung machen, in die das Bild gehüllt ist. Dazu muß man es sehen. Einige Jahre älter erscheint sie in ihrem zweiten Wiener Bildnis (Nr. 619), dessen kolori-

stischer Reiz auf der feinfühligsten Behandlung des Rot in Rot beruht. Das schönste, reifste und liebenswürdigste von allen aber ist das des Madrider Museums (Nr. 1084), das sie mit einer Rose in der linken Hand darstellt. Ein Wunder der Malerei ist endlich aber auch das Gegenstück zu dem zuerst genannten Prinzessinnenbilde, das Wiener Bild des zweijährigen Prinzen Prosper (Nr. 666, vormals 621), neben dem ein weißes Hündchen auf dem roten Stuhle liegt. Der Meister hat den ganzen Zauber seiner Palette, die ganze Leichtigkeit seines Pinsels angewandt, um dem armen schwächlichen, früh gestorbenen kleinen Prinzen wenigstens im Königreiche der Kunst eine Stelle zu sichern. Als Idealbildnisse im Sinne der Philosophenbilder Riberas, aber doch mit eindringlichstem Wirklichkeitsgefühl nach lebenden Modellen studiert, treten uns in ganzen Gestalten der Fabeldichter Äsop und der zynische Sittenschilderer Menippos im Prado entgegen, jener unbärtig und ohne Kopfbedeckung, mit dem Buche unterm Arm, dieser graubärtig in Hut und Mantel, mit den Büchern zu seinen Füßen. In ihrer Haltung und im Ausdruck ihrer Köpfe sind sie charakteristisch durchgeistigt. Ihrer Malweise nach gehören sie der letzten, reifsten, freiesten Zeit des Meisters an. Wäre nichts von Velazquez erhalten als diese beiden Gestalten, so würde man ihn doch zu den größten Künstlern aller Zeiten und Völker zählen.

Als größtes Meisterwerk, das Velazquez überhaupt gemalt hat, aber gilt mit Recht das einzige große Bildnisgruppenbild seiner Hand, das wir besitzen. Es steht daher auch mit Recht am Schluß unserer Betrachtung der Bildnisse wie aller Werke des Velazquez. In ihm sind alle Strahlen des künstlerischen Könnens des Meisters wie in einem Brennspiegel gesammelt; und gerade auf dem Gebiete der Bildnismalerei faßt es alles zusammen, was Velazquez zu malen pflegte: den König und die Königin, die Prinzessin Marguerita und ihre vor ihr knienden und knicksenden Hofdamen, die Hofzwerge, den Zimmerhund, den Hausmarschall, die Diener und — last not least — den Maler selbst, der links vor seiner Staffelei steht, um den König und die Königin zu malen. Diese selbst, die etwa dort stehend zu denken sind, wo der Beschauer steht, sieht man nur in dem gegenüber an der Wand hängenden Spiegel; aber die ganze übrige Gesellschaft, die, mit der Prinzessin Marguerita an der Spitze, nur dazu da ist, den König und Königin während der „Sitzung" zu unterhalten, schließt sich zu dem einzigen Bilde zusammen, das Idealisten und Realisten mit gleichem Entzücken zu erfüllen pflegt. Das Licht des rechts vorn hell erleuchteten Zimmers stuft sich bis zum Dämmergrau des Hintergrundes mit ungeahnter Feinheit in der Wiedergabe der Wirklichkeit ab. Die Wand des Hintergrundes ist wieder von einer Tür durchbrochen, durch die man ins helle Freie hinausblickt. Die feinsten Lokalfarben und das zarteste Helldunkel greifen harmonisch ineinander. Alle Reize jener letzten Malweise des Velazquez, die die moderne Kunst sich wieder anzueignen versucht hat, sind in verschwenderischer Fülle über dieses einzige Bild ausgegossen. In fesselnder Weise klar und verständlich, läßt es zugleich unserer Phantasie einen weiten Spielraum. Schon Luca Giordano nannte es „Die Theologie der Malerei". Über den Sinn dieses Ausspruchs hat man gestritten. Justi umschreibt die „Theologie" hier als „Offenbarung". Meiner Ansicht nach würde man jenes Wort am richtigsten als „Evangelium der Malerei" in unsere Ausdrucksweise übersetzen.

Eben weil dieses Bild die ganze höfische Bildnismalerei des großen Sevillaners in sich zusammenfaßt, führt es uns aber auch eindringlich vor Augen, daß diese Bildnismalerei des Velazquez, wie in anderer Weise die des Frans Hals, unvermerkt zur Geschichtsmalerei wird. Sie bildet in ihrer Gesamtheit als getreues Spiegelbild der spanischen Hofsitten jenes Zeitalters eine sittengeschichtliche Urkunde allerersten Ranges.

* * *

Velazquez hatte sich in allen diesen letzten Werken seiner Hand — er starb 1660 — zu einer Unmittelbarkeit der Naturanschauung und ihrer Wiedergabe auf der Fläche emporgearbeitet wie kein Maler vor ihm und kaum einer nach ihm. Hierin liegt seine Größe. Wohl freuen wir uns, neben ihm auch eigenwilligeren und phantasievolleren Künstlern als ihm gerecht werden zu können. Aber in der Gesundheit der Anschauung, der Gesinnung und des Könnens, mit der jede Wirklichkeit unter seinen Händen zu ewig gültiger, sachlich wirkender künstlerischer Wahrheit emporwächst, ist er uns unersetzlich.

FÜNFTER ABSCHNITT

Zur deutschen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts

I. Ismael und Anton Raphael Mengs*)

1.

Väter und Söhne! Eine Reihe von Künstlerpaaren der deutschen Kunstgeschichte sind Väter und Söhne gewesen. Bei den beiden Burgkmairs und den beiden Lukas Cranachs überragte der Vater den Sohn. Von den beiden Hans Holbeins aber wurde nur der jüngere eine wirkliche Weltgröße. Ähnlich ging es zweihundert Jahre später mit Ismael und Anton Raphael Mengs. Ismael Mengs wurde nur als der Vater Anton Raphaels berühmt. Anton Raphael Mengs aber wurde, wenn auch nicht ohne Widerspruch, im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts von den weitesten Kreisen Europas als der größte aller lebenden Meister gefeiert. Winckelmann, der ihm seine Geschichte der Kunst des Altertums widmete, bezeichnete ihn 1764 in deren erster Auflage sogar als den größten Künstler seiner und vielleicht der folgenden Zeit, der als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Rafael erweckt worden sei, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Und daß nicht etwa nur sein Freund und Landsmann so über ihn urteilte, zeigen die Ehren und Aufträge, mit denen die Herrscher und Völker Europas ihn überschütteten, zeigen die biographischen Lobschriften, die gleich nach seinem Tode in verschiedenen Sprachen über ihn erschienen. Kein deutscher Künstler vor ihm und nach ihm kann sich rühmen, ehe ihm noch ein Nachruf in deutscher Sprache gewidmet worden war, von zwei Italienern, einem Spanier und einem Franzosen in besonderen Schriften gefeiert worden zu sein. Die Italiener waren sein Schüler Carlo Giuseppe Ratti, der das Genueser Kunstleben seiner Zeit beherrschte, und Giovanni Ludovico Bianconi, der unter August III. Leibarzt in Dresden gewesen, nach dessen und seines Nachfolgers Tode aber zum kursächsischen Geschäftsträger in Rom befördert worden war. Der Franzose war sein Freund und Schüler Nicolas Guibal, der als Galeriedirektor und Akademieprofessor in Stuttgart wirkte. Der Spanier aber war Don José Nicolas de Azara, der spanische Gesandte in Rom, der in seiner Verehrung für den deutschen Meister noch weiter ging als Winckelmann, indem er ihn ohne Bedenken über Rafael Santi stellte, weil dieser sich niemals über die Natur emporgeschwungen (!) habe. Die Lobschriften dieser ersten Verkünder des Nachruhmes Anton Raphaels wurden wiederholt aufgelegt, nachgedruckt, erläutert und übersetzt. Aber auch andere italienische, spanische und französische Kunstschriftsteller schlossen sich bis in unser Jahrhundert herein ihrer Auffassung der Bedeutung des Meisters an. Lanzi, der Verfasser der berühmten Storia pittorica della Italia, deren erste Auflage 1789 erschien, meinte noch, die Nachwelt würde mit Mengs ein neues, glücklicheres Zeitalter der Malerei beginnen lassen; Cean-Bermudez, der bekannte Verfasser des 1800 erschienenen spanischen Künstlerlexikons, stellte als selbstverständlich den Satz hin: „Don Antonio Raphael Mengs war der verdienstvollste und berühmteste moderne Maler Europas," und Louis Viardot, der seiner Zeit angesehene französische Kritiker, glaubte sogar noch 1839 nicht viele Gegner zu finden, wenn er Raphael Mengs als

*) Dieser Aufsatz gelangt hier im wesentlichen unverändert so wieder zum Abdruck, wie er 1893—1894 in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge V (S. 1 ff., S. 82 ff., 168 ff., 208 ff. und 285 ff.) veröffentlicht worden ist.

den größten Maler des 18. Jahrhunderts bezeichnete. Daneben hatten sich freilich schon früh in Italien, Spanien, Frankreich (Mariette) und vor allem in England, wo Gainsborough und Reynolds andere Wege wiesen, Stimmen erhoben, die vor einer Überschätzung des Meisters warnten, ja, überhaupt nicht viel von ihm wissen wollten, weil seine Malerei, mit dem höchsten Maßstabe gemessen, keine ursprüngliche, unmittelbare, naturwüchsige, sondern eine absichtliche, abgeleitete, verstandesmäßige Kunst sei. In Deutschland verbreitete sich diese Auffassung besonders seit man anfing, Jakob Asmus Carstens als den Begründer der neuen Kunst auf den Schild zu heben. Schon Fernow ging in seinem Leben des Carstens (1806) so weit, Mengs als Beispiel dafür anzuführen, was geistloser Fleiß, von einem denkenden Verstande geleitet und einer gründlichen Technik unterstützt (gründliche Technik galt den einseitigen Verehrern des Carstens als das sicherste Zeichen des Verfalls) und von den Umständen begünstigt, durch eifriges Studium nach Vollkommenheit zu erreichen vermöge; und ähnlich schrieb der treffliche Waagen noch 1870: „Mengs ist ein merkwürdiges Beispiel, daß die erste und unerläßlichste Bedingung in der Kunst der göttliche Funke des Genies ist und daß ohne diesen auch der volle Besitz aller Eigenschaften, welche sich lehren lassen, nicht ausreichen, um einen tiefen und erwärmenden Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen." Nur als natürliche Folge dieser Umwandlung der Anschauungen erscheint es daher, daß die Berliner Galerie ihre beiden Bilder des Mengs — sie gehörten freilich nicht zu seinen reifsten Werken — vor kurzem dem „Vorrat", mit anderen Worten der Rumpelkammer, überwiesen hat. Der Berliner Katalog von 1891 hat sie dementsprechend auch gestrichen, während der von 1883 sie noch beschrieb.

Trotz alledem bleibt Anton Raphael Mengs ein Künstler, mit dem es der Mühe Wert ist, sich eingehend zu beschäftigen. Daß der Verfasser dieser Seiten den eklektischen Klassizismus des Meisters nicht verteidigen wird, weiß man im voraus. Aber ganz darf das Wort des Dichters, „denn wer den Besten seiner Zeit genügt, der hat gelebt für alle Zeiten", doch nicht verleugnet werden. Ein tüchtiges, allseitiges Können und Wollen erweckt auch, wenn es durch eine falsche Zeitrichtung mißleitet worden ist, immer noch unsere Teilnahme; und wenn es lehrreich ist, sich das Leben und Wirken von Meistern zu vergegenwärtigen, denen erst die Nachwelt zu ihrem Weltruhm verholfen hat, so muß es doppelt lehrreich sein, sich auch einmal in das Wirken und Wesen eines Künstlers zu versetzen, dem es umgekehrt ergangen ist. Eine kunstgeschichtliche Persönlichkeit von eindringlicher Bedeutsamkeit bleibt Mengs unter allen Umständen. Die deutsche Kunstgeschichte wird ihn, wenn sie ihm seine Sünden wider den Geist des Deutschtums auch noch so scharf vorhält, niemals als Stiefkind behandeln dürfen. Daß sie es bisher nicht getan hat, beweisen auch die neueren Abhandlungen, die deutsche Kunstforscher über ihn veröffentlicht haben. Von diesen fühlt man es nur dem Aufsatz Justis an, daß ihm, außer den bekannten Biographien von Azara und Bianconi, noch anderes Quellenstudium zugrunde liegt; in den Schriften Rebers fesseln besonders einige auf eigener Anschauung beruhende Beschreibungen römischer Fresken des Meisters; die Arbeit Pechts aber, den auch niemand im Verdachte des Klassizismus haben wird, zeichnet sich durch die unbefangenste Würdigung des Meisters aus, vor dessen Unterschätzung sie wieder warnen zu müssen meint.

Stiefmütterlicher ist Ismael Mengs, der Vater Anton Raphaels, in jenen Quellenschriften und in diesen Abhandlungen bedacht worden, wenngleich aus ihnen allen hervorgeht, daß seine Lebensgeschichte aufs engste mit der seines Sohnes verflochten ist und daß kaum jemals ein Meister in dem Maße von seinem Vater beeinflußt worden ist, wie Anton Raphael Mengs von dem seinen. Die Eigenart Ismaels schärfer hervorzuheben als es bisher geschehen ist, ist daher eine Hauptaufgabe, die wir uns gestellt haben; und es ist eine um so lohnendere Aufgabe, da es möglich sein wird, die Lücken,

die jene älteren Schriftsteller in seiner Lebensbeschreibung und seiner Charakterzeichnung gelassen haben, aus Dresdener Urkunden und anderen Quellen auszufüllen.

Dagegen kann es nicht die Aufgabe einer neuen Arbeit über Anton Raphael Mengs sein, dessen Lebensgeschichte auf eine ganz neue Grundlage zu stellen. Jene vier Quellenschriften, die man als die Evangelien der Geschichte seines Lebens und seiner Lehre bezeichnen könnte, rühren von Männern her, die dem Meister im Leben als Freunde oder Schüler nahegestanden haben. Einzelne Widersprüche in ihren Angaben lassen sich leicht ausgleichen. Wenn die Schicksale aller Künstler in gleicher Weise durch zeitgenössische Zeugen beglaubigt wären, so wäre es leicht, Kunstgeschichte zu schreiben. Wohl aber läßt sich denken, daß einzelne bedeutsame, zumal kulturgeschichtlich bedeutsame Abschnitte seines Lebens durch neuen Quellenstoff schärfer zu beleuchten und plastischer auszugestalten wären; und dieser Aufgabe wollen wir uns in der Tat an der Hand einiger wenig oder gar nicht benutzter Urkunden und literarischer Quellen unterziehen.

Ein vollständiges Verzeichnis und eine kritische Würdigung aller einzelnen Werke beider Meister zu geben, würde den Rahmen eines Aufsatzes überschreiten. Auch hier handelt es sich nur darum, Irriges zu berichtigen, Vergessenes nachzuholen und Entscheidendes womöglich in ein helleres Licht zu rücken. Vor allen Dingen hoffen wir, in größerem Umfange als es bisher geschehen ist, feststellen zu können, welche erhaltenen Werke Anton Raphaels den durch die literarische Überlieferung bekannten entsprechen.

2.

In jedem Falle soll das in den früheren Schriften über ihn ausreichend Begründete und weitläufig Ausgeführte nur so kurz berührt werden, wie es möglich ist, ohne die Charakteristik des Meisters zu beeinträchtigen.

Ismael Mengs entstammte einer Lausitzer Familie, die erst nach Hamburg, dann nach Kopenhagen verschlagen worden war. Hier wurde er 1688 geboren. Alle bisher benutzten Quellen versetzen seine Geburt freilich ins Jahr 1690. Aber gleich hier sind uns berichtigende Urkunden zur Hand. Seine Witwe berichtet der Behörde am 28. Dezember 1764, daß Ismael am 26. desselben Monats, im siebenundsiebzigsten Jahre seines Lebens (das er also noch nicht vollendet hatte) gestorben sei; und aus anderen Urkunden erfahren wir, daß er 1714 sächsischer Hofmaler geworden, während Fea anmerkt, daß er, fünfundzwanzig Jahre alt, in den Dienst Augusts des Starken getreten sei. Feas in der Regel übersehene Anmerkungen sind wichtig, weil dieser Schriftsteller, wie er sagt, seine Nachrichten von Theresia Konkordia Maron, geb. Mengs, der Tochter Ismaels, hatte. Sie spiegeln also die Familienüberlieferungen wider. Alle diese Angaben aber stimmen überein, wenn wir annehmen, daß Ismael etwa in der zweiten Hälfte des Jahres 1688 geboren sei und in der ersten Hälfte des Jahres 1714 sich in Dresden niedergelassen habe. Er soll einundzwanzig Brüder gehabt haben. Sein Gevatter, ein gewöhnlicher Schmierer, gab ihm in Kopenhagen den ersten Unterricht in der Malerei. Später ging er in die Schule Benoit Coffres über, der kein schlechter Künstler gewesen sein kann, da er 1692 (Archives de l'Art Français V, S. 281) mit seinem Gemälde der Verstoßung der Hagar den ersten Schülerpreis der Pariser Kunstakademie davontrug. Außerdem hören wir nur, daß Coffre bis 1717 in Kopenhagen tätig gewesen sei, Bildnisse für den dänischen Hof, Deckengemälde für seeländische Schlösser gemalt und für den besten Maler Kopenhagens gegolten habe. Die akademisch-französische Grundlage seines Unterrichts kommt in allen kleinen Bildern des Ismael Mengs zum Vorschein; und wenn daneben manchmal ein leiser Hauch flämischer Wahrheitsliebe und Farbenfrische über ihnen zu liegen scheint, so erklärt sich das daraus, daß es dem jungen Mengs schon in Kopenhagen gelang, einige Bilder van

Dycks zu kopieren, die sich dort im Privatbesitze befanden. „Anno 1709" aber begab Ismael sich nach Lübeck, wo er, wie Karl Heinrich von Heinecken erzählt, bei dessen Vater Paul Heinecken sich in der Ölmalerei vervollkommnete, vor allen Dingen aber die Miniaturmalerei in Email erlernte, durch die er sich seinen guten Namen als erster Meister dieses Faches erwerben sollte. Auch die Anmerkungen Heineckens, der ausdrücklich erklärt, beide Mengs „besonders gut" gekannt zu haben und daher in der Lage zu sein, „einiges zu berichtigen", sind in der Regel nicht genügend oder gar nicht berücksichtigt worden. Bei Paul Heinecken fand Ismael Gelegenheit, „sich im Miniaturmahlen zu üben, sonderlich aber die Art der Emaillemahlerey desto besser herauszukünsteln, da in diesem Hause die Chimie sehr stark getrieben ward. Zu der Zeit konnte man die Emaille-Farben noch nicht so, wie jetzt zu Kauf bekommen; folglich mußten die Künstler solche selber zubereiten". Von Lübeck, wo er drei Jahre zubrachte, wandte Ismael Mengs sich 1712 nach Hamburg, um hier seine neu erlernte Kunst im Dienste der reichen Kaufmannschaft zu verwerten. Doch zog ihn, wie Fea berichtet, der kunstsinnige Herzog des benachbarten Mecklenburg bald an seinen Hof. Um 1713 haben wir ihn demnach in Schwerin zu suchen; und erst vom mecklenburgischen Hofe hat der sächsische im folgenden Jahre seinen jungen Hofmaler empfangen. Der alte Dresdener Oberhofmaler Samuel Bottschild war seit sieben Jahren tot; der Hofmaler Heinrich Christoph Fehling, der damals die Decken in den Dresdener Palästen malte, war schon ein Sechziger. August der Starke, der bereits eifrigst für die Galerie sammelte, sah offenbar die Notwendigkeit ein, jüngere künstlerische Kräfte nach Elbflorenz zu ziehen. Ein Jahr vor Ismael Mengs war der ungarische Bildnismaler Adam Manyoki als Hofmaler nach Dresden berufen worden, ein Jahr nach ihm kam Louis de Silvestre, der berühmte Franzose, der über ein Menschenalter lang an der Spitze des elbischen Kunstlebens stehen sollte. Von Dietrich, Thiele, Riedel und Oeser war damals noch nicht die Rede. Noch später erst traten Chiaveri, Torelli, Guarienti und Hutin in den Dresdener Kunstkreis ein. Ismael Mengs sah sie alle nacheinander kommen und überlebte manche von ihnen. Er gehörte zu dem ältesten Stamme der Dresdener Künstlerkolonie des Augusteischen Zeitalters, ging aber, ohne viel rechts oder links zu schauen, als Mensch und Künstler seine eigenen Wege.

An Eigenart und Willenskraft überragte der Mensch in ihm bei weitem den Künstler. Ein schlechter Künstler war er in seiner Art gewiß nicht. Sein berühmterer Sohn pflegte zu sagen, er habe es niemals dahin bringen können, einen Kopf zu malen, der dem in Öl gemalten Kopfe seines Vaters in der Dresdener Galerie gleich käme; und ein tüchtiges Ölgemälde ist dieses Selbstbildnis Ismaels in der Tat: etwas konventionell in der damals üblichen, beim Selbstbildnis doch einigermaßen erklärlichen Gebärde der rechten Hand, aber individuell in den Zügen, in der gediegenen, kräftigen, frischen Pinselführung und in der vollen, tiefen, leider etwas nachgedunkelten, von ausgeprägtem Helldunkel getragenen Farbengebung. Vor rotem Vorhang und braunem Wandgrund steht der Künstler in dunkelrotem Pelzmantel und weist mit der Rechten in die Landschaft hinaus. Daß Ismael bereits in Italien gewesen war, als er dieses Bild malte, läßt sich denken. Seine erste italienische Reise aber haben alle seine alten und neuen Biographen übersehen. Nur Fea bemerkt kurz, daß er, um seine Ausbildung in der Ölmalerei zu vollenden, 1718 und 1719 in Rom gewesen sei. Feas Nachricht ist glaubwürdig, schon weil sie auf die Tochter des Meisters zurückgeht. Nur durch diese Reise erklärt sich auch die Entschiedenheit, mit der Ismael sich später entschloß, die künstlerische Erziehung seiner Kinder in Italien zu vollenden.

Ölgemälde Ismaels sind übrigens von der größten Seltenheit. Die Schriftquellen nennen außer dem erwähnten, von B. Folin gestochenen Selbstbildnis nur noch das nach dem Tode der Dargestellten gemalte, von Bernigeroth in Leipzig

gestochene Bildnis der Maria Rosina Trierin, geb. Sinnerin, ein Knabenbildnis des Kurprinzen Christian sowie Bildnisse des Malers Hausmann, des Kammerrats Richter und des Kaufmanns Rabe, die sich im vorigen Jahrhundert alle im Leipziger Privatbesitze befanden (Prange I, S. 185 Anm.). Von den öffentlichen Sammlungen aber bewahrt, außer der Dresdener, nur noch die Leipziger ein Ölbild des Meisters. Es ist dies das zuletzt genannte, also ebenfalls literarisch beglaubigte Bildnis des Leipziger Tuchkaufmanns Rabe, der, nach rechts gewandt, in braunem Rock und grauer Allongeperücke neben einem Tische steht, auf dem sehr stofflich behandelte rote und weiße Tuche liegen. Es ist ein lebensgroßes Kniestück. Trotz seiner Bauschigkeit und Gespreiztheit fesselt es durch eine gewisse Strammheit seiner Auffassung und Festigkeit seiner Durchführung.

Zahlreicher sind die Emailminiaturen von Ismaels Hand, die sich unter seinem Namen erhalten haben. Bezeichnet hat er weder sie noch seine Ölgemälde; einen einheitlichen, ausgeprägten Stil zeigen weder die einen noch die anderen; von diesen wie von jenen werden sich daher noch manche unerkannt im Privatbesitze befinden; ihnen allen nachzuspüren aber würde schwierig und undankbar sein. Von seiner Kunst, kleine Bilder in Email zu malen, geben auch seine Miniaturen in den öffentlichen Sammlungen Dresdens, an die wir uns halten müssen, eine genügende Vorstellung. Am vorteilhaftesten tritt er uns in der Dresdener Galerie in einzelnen, bald als Brustbild, bald als Kniestück dargestellten Gestalten entgegen, wie in den dreizehn Bildchen, die Christus und die zwölf Apostel darstellen, dem Diogenes im grünen Gewande mit der Laterne in der Linken, dem Bildnis Augusts des Starken und dem Bildnis einer Dame, die ihr Söhnchen auf dem Schoße hält. Süßlicher erscheint er in dem 1741 erworbenen Dornengekrönten im violetten Mantel und der angeblich auf ein Vorbild Manyokis zurückgehenden Mutter Gottes mit gefalteten Händen im Grünen Gewölbe, denen wieder die Magdalena und die Schmerzensmutter in der Galerie sich anschließen. Zu seinen frischesten Schöpfungen dieser Art aber gehören die beiden Verkündigungsbildchen der Galerie, auf deren einem er die Jungfrau, auf deren anderem er den Engel geschildert hat. Scheint es fast, als ob er hier der Aufgabe, beide Gestalten zu einer einheitlichen Darstellung zu verbinden, absichtlich ausgewichen sei, so zeigt sein einziges figurenreiches Bildchen, die Darstellung des Diogenes vor Alexander im Grünen Gewölbe, vollends seine Ungeschicklichkeit in der Zusammenstellung verschiedener Gestalten. Es ist hölzern in der Anordnung, kalt und bunt in der Färbung.

Wie gesagt, ein unbedeutender Künstler war Ismael Mengs in seiner Art nicht; aber bedeutender war er doch unzweifelhaft als Mensch. Daß er eine eigenartige und auffallende Erscheinung war, sieht man schon seinen Bildnissen an, mehr noch dem von seinem Sohn, als dem von ihm selbst gemalten. Seine Züge waren groß und regelmäßig geschnitten. Seiner dunklen Hautfarbe entsprach ein dunkles, Willenskraft und Leidenschaft sprühendes Auge. Die Sinnlichkeit seiner Lippen tritt besonders auf seinem Selbstbildnis hervor. Bianconi, der ihn gekannt, schildert ihn als hoch gewachsen, ernst, schweigsam, „obwohl er, wenn er wollte, besser zu reden verstand, als mancher andere". Er versäumte keine Opernvorstellung und blies selbst leidenschaftlich die Flöte. Dagegen sah ihn nie jemand in der Kirche. Karl Heinrich von Heinecken, der schon erwähnte gelehrte Lübecker, der während der ganzen Regierungszeit Augusts III. des Grafen Brühl rechte Hand in Dresdener Kunstangelegenheiten und vielen anderen Dingen war, fügt hinzu: „Ismael hatte nicht nur besondere Principia in der Religion, sondern seine Lebensart war ebenfalls ganz besonders. Er hielt viel von Jean Jacques Rousseau, und ich habe ihn oft sagen hören, daß er nur so lange glücklich und vergnügt gewesen sei, als er noch keinen Koffer gehabt hätte." Von Rousseau selbst, dessen erste bahnbrechende Schrift 1750 erschien, konnte er freilich erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens beeinflußt werden, aber eine

gewisse Geistesverwandtschaft mit ihm, die in der Zeit lag, mochte er besessen haben. Jedenfalls war er Freigeist im Sinne der Aufklärung des vorigen Jahrhunderts und lebte dementsprechend. Bald nach seiner Rückkehr von Rom, im Jahre 1720, „verband" er sich mit seiner Haushälterin Charlotte Bormann aus Zittau. Daß dieses Band nicht von Anfang an ein eheliches gewesen ist, verschweigen seine alten und neuen Biographen. Seine Kinder wußten es vielleicht selbst nicht oder hüteten sich doch, das Geheimnis Azara, Bianconi, Ratti oder Guibal zu verraten. Heinecken und Prange aber bezeugen es so ausdrücklich, daß es unmöglich ist, daran zu zweifeln. Sein ältester Sohn hieß Karl Moritz; seine ältere Tochter Theresia Konkordia wurde 1725 geboren. Gerade ihrer unehelichen Geburt wegen sprach er nicht gern von seinen Kindern, und gerade um Unannehmlichkeiten zu entgehen, sandte er Charlotte Bormann, als sie ihr drittes Kind erwartete, nach Aussig in Böhmen. Hier wurde Anton Raphael am 12. März 1728 geboren. Es ist bezeichnend, daß alle Schriftsteller, die über Raphael Mengs schrieben, solange er lebte, Hagedorn, Meusel, Füßli, Mariette, nicht anders wußten, als daß er in Dresden geboren sei, ja daß selbst Heinecken in der ersten Fassung seines im Manuskript im Dresdener Kupferstichkabinett erhaltenen vielbändigen großen Dictionaire des artistes noch Dresden als seinen Geburtsort angab, diese Angabe aber später durchstrich, um sie am Rande durch die Worte „Aussig en Bohême" und „élevé à Dresde" zu ersetzen; und es ist verständlich, daß man, als die nach seinem Tode erschienenen Biographien das Geheimnis, daß er in Aussig geboren sei, enthüllten, zur Deutung dieses Umstandes zu so unwahrscheinlichen Erklärungen seine Zuflucht nahm, wie daß sich Ismael am 12. März (an dem es noch Winter zu sein pflegt) mit seiner Gattin auf einer Lustreise in Aussig befunden habe.

Einige Wochen nach der Geburt ihres Söhnchens kehrte Charlotte Bormann mit ihm ins Mengssche Haus nach Dresden zurück; und jetzt ließ Ismael sich mit ihr trauen. Hatte er doch mit diesem Sohne „vom Mutterleib an" (Heinecken) so besondere und große Absichten, daß er ihn und damit zugleich seine übrigen Kinder durch die nachträglich eingegangene Ehe legitimieren mußte! Ismael Mengs mochte schon um diese Zeit zu der Einsicht gekommen sein, daß seine eigene Künstlerkraft nicht ausreichte, seinem Ehrgeiz zu genügen; längst hatte er aber auch die Überzeugung gewonnen, daß es mit der Kunst in den alten ausgefahrenen Gleisen nicht weitergehe, daß sie von Grund aus umgestaltet und neugeschaffen werden müsse. Konnte er selbst der bahnbrechende Neuerer nicht sein, so sollte es einer seiner Söhne werden. Gerade den kleinen Anton Raphael hatte er hierzu ausersehen; und eben deshalb hatte er ihm mit voller Überlegung die Namen Anton und Raphael gegeben; denn daß Rafael Santi von Urbino und Antonio Allegri von Correggio die Vorbilder seien, denen ein Erneuerer der Kunst nachstreben müsse, war ihm auf seiner italienischen Reise zur festen Überzeugung geworden. Als er einem Leipziger Freunde bald darauf sein Vorhaben erzählte und dieser ein ungläubiges Gesicht dazu machte, daß der kleine Wickelknabe in Dresden Raphael und Correggio in einer Person werden sollte, antwortete er: „Er soll und muß!"

„Er soll und muß!" Wohl niemals vorher oder nachher ist ein Knabe unter dem Banne dieses Ausspruchs gewissermaßen mit Gewalt zum berühmten Manne gemacht worden. Das Wort, daß Anton Raphael zur Kunst geprügelt worden sei, war schon zu seinen Lebzeiten verbreitet.

An Geldmitteln, seinen ehelichen Haushalt bescheiden, aber ordentlich zu führen und seine Kinder zu erziehen, fehlte es Ismael übrigens nicht. Das Gehalt von 600 Talern, das er als Hofmaler bezog, konnte bei dem damaligen Kaufwerte des Geldes einem bürgerlichen Hauswesen beinahe schon genügen. Außerdem erhielt er alle seine Arbeiten besonders bezahlt; und daß sie anständig bezahlt wurden, erhellt aus seiner erhaltenen Immediateingabe an den König vom März 1729, in

der er um Zahlung eines „kleinen Restes“ von 273 Dukaten für verschiedene, vor einiger Zeit auf höchsten Befehl „en miniature“ verfertigte Porträte bat.

Frau Charlotte Mengs, geb. Bormann, starb übrigens bald nach der Geburt ihres vierten Kindes, eines Töchterchens, das außer auf den Namen Julia auch auf den ihren getauft wurde; denn in Urkunden wird sie Juliane Charlotte genannt.

3.

Als Ismael sich nun mit seinen Kindern allein in seinem Hause sah, hatte er keinen anderen Gedanken mehr als deren künstlerische Erziehung. Sie vor den Augen der Welt verbergend, sie nur nachts spazierenführend, sie den ganzen Tag unablässig zur Arbeit anhaltend, nur seinem eigensten Lehrgange folgend, unterrichtete er sie mit der äußersten Strenge im Zeichnen und Malen. Sein älterer Sohn Karl Moritz hielt die Behandlung nicht aus. Er entfloh dem Elternhause, wurde in Prag katholisch, schloß sich den Jesuiten an, wurde Hauslehrer bei den Söhnen des Grafen von Seeau und des Baron von Grünthal und erhielt endlich eine Anstellung als Lehrer der französischen und italienischen Sprache an der Ritterakademie zu Kremsmünster in Österreich, wo er starb. In den Akten des Dresdener Hauptstaatsarchivs erscheint später nur seine Witwe, die nach seinem und Ismaels Tode die größte Mühe hatte, ihren Erbteil nach Österreich ausgeliefert zu erhalten. Die sächsische Regierung behauptete, dessen Auszahlung nicht zugeben zu können, da Karl Moritz Mengs ohne Erlaubnis ausgewandert sei; erst als die österreichische Regierung, die den Rechtsgrund dieser Weigerung bestritt, mit Repressalien drohte, erhielt die Witwe Mengs in Kremsmünster (1782) ihren Erbteil. Im Mengsschen Hause aber war nach der Flucht des Karl Moritz nie mehr von ihm die Rede. Ismael tröstete sich damit, daß seine strenge Erziehung bei seinen beiden Töchtern und besonders bei seinem jüngeren Sohne Anton Raphael um so besser anschlug. Ohne natürliche Veranlagung hätte Anton Raphael seines Vaters Willen freilich nicht erfüllen können; aber ohne die eiserne Zucht, die ihm sein Leben lang nachging, hätte er es wahrscheinlich auch nicht getan. Er „sollte und mußte“ ja. Wozu hieß er sonst Anton Raphael? Es sind ihm auch niemals Zweifel daran aufgestiegen, daß Antonio da Correggio und Raffaello da Urbino, seine Paten, neben denen er als Dritten im Bunde höchstens Tizian gelten ließ, die einzigen wirklichen Maler der Welt seien, die einzigen Meister, auf deren in eins verschmolzener Nachahmung das ganze Heil der Zukunftskunst beruhe. In seinen späteren Schriften ist dies der unzähligemal wiederholte und abgewandelte Leitgedanke, der ursprünglich offenbar von seinem Vater Ismael herrührte.

Es war daher nur folgerichtig, daß Ismael sich schon, als Anton Raphael sein zwölftes Lebensjahr erreicht hatte, entschloß, mit seinen Kindern nach Italien überzusiedeln, um sie dort an der Quelle weiterstudieren zu lassen. Vor der Abreise aber bewarb er sich noch in einer eigenhändigen Eingabe an den König um die Leitung der Gemäldegalerie, damit er nach seiner Heimkehr einem sorgenfreien Alter entgegensehen könne. Er hatte wohl vorausgesehen, daß der Galeriedirektor Le Plat während seiner Abwesenheit sterben würde, und gefürchtet, daß der vor kurzem (1739) als Hofmaler nach Dresden berufene böhmische Meister Johann Gottfried Riedel die Stelle erhalten würde, wenn er sich nicht beizeiten meldete. Wie jene Voraussicht, ging nun allerdings auch diese Befürchtung trotz seines Gesuches in Erfüllung. Le Plat starb am 3. Mai 1742, als Ismael Mengs noch in Italien war, und an seiner Stelle wurde Johann Gottfried Riedel mit der Leitung der Galerie betraut. Ismaels Gesuch aber ist so charakteristisch, daß es der Mühe wert ist, es zu veröffentlichen.

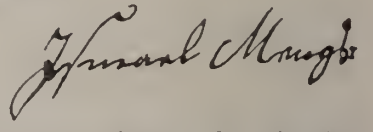
Es lautet wörtlich:

Allerdurchlauchtigster, großmächtigster König
und Churfürst, allergnädigster Herr!

Ew. Kgl. Maj. und Churfürstl. Durchl. wird in allergnädigstem Andenken ruhen, was gestallt dero Königl. und Churfürstl. Haußе ich in das 27te Jahr Dienste geleistet[1]) und solche jederzeit möglichster maßen verrichtet habe, allermaßen nun meine Jahre heranwachsen, mithin auch gar leichte die Augen blöder werden dürfften, hinfolglich ich sodann in meinem Alter eine Retirade zu suchen um desto nöthiger finde, maßen Ew. Königl. Majt. sodann meine allerunterthänigsten Dienste nicht so wie sonst zu leisten im Stande wäre, voritzo aber dahin lediglich mich bestrebe, daß meine Kinder mein Metié, wo nicht besser, so doch ebenso tüchtig als ich erlernen und zu allerhöchst derselben Diensten fähig werden, ich hingegen ein Soulagement haben möchte, So verwendet an Ew. Königl. Majt. mein allerunterthänigst gehorsamstes bitten, Sie wollen die allerhöchste Gnade vor mich zu haben und insofern bey dero Gallerie hierselbst eine Vacanz sich ereignen solte, selbige mir conferiren zu lassen, alleraequanimest geruhen. Ich werde dann alles obliegende auf das genaueste zu observiren nicht ermangeln und biß in das Grab in allertiefster Erniedrigung beharren Ew. Königl. Majt. u. Churfürstl. Drchlt.

allerunterthänigst gehorsamster

Neustadt bei Dresden
am 2. Sept. 1740.



Da eine Vakanz damals noch nicht vorhanden war, reiste er, ohne eine Antwort abzuwarten, noch im Herbst 1740 mit seinem Sohne, seinen beiden Töchtern — und seiner neuen Haushälterin Katharina Nützschnerin nach Rom ab.

Der Vatikan, in dessen Nähe die Familie Mengs wohnte, wurde jetzt der tägliche Aufenthalt Anton Raphaels. Den ganzen Tag über wurde er hier bei Brot und Früchten sozusagen eingesperrt. Erst abends gab es eine reichliche Mahlzeit. Im Vatikan mußte er zuerst die Gemälde Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle und die Antiken im Belvedere kopieren. Dann erst kamen die Stanzen Rafaels an die Reihe. In der Stadt aber zeichnete er abends noch in Marco Benefiales Aktsaal nach dem lebenden Modell. Seine beiden Töchter hingegen förderte Ismael zu Hause in der Pastell- und Miniaturmalerei. Bianconi sagt: „Für die Römer war es ein Wunder, diese stillen und sittsamen kleinen drei Deutschen (questi taciti e modesti tre tedeschini) in so zartem Alter und so gut arbeiten zu sehen."

Nach dreijährigem Aufenthalte in der ewigen Stadt kehrte Ismael mit seinen Kindern nach Dresden zurück. Schon am 19. Februar 1744 ist die Familie hier urkundlich wieder nachzuweisen. Am 20. schrieb der Graf Wackerbarth an den Pater Guarini: „Gestern hatte ich die Ehre, ihm (d. h. dem jungen Prinzen Friedrich Christian) den ‚Sieur Menks' vorzustellen, der seit kurzem von Rom zurückgekehrt ist." Nach dem ganzen Zusammenhang kann hier natürlich nur von Ismael, noch nicht von dem fünfzehnjährigen Anton Raphael die Rede sein. Doch dies nur nebenbei. Am besten lassen sich die urkundlichen Nachrichten mit den unter sich verschiedenen Überlieferungen der Schriftquellen vereinigen, wenn man annimmt, daß die Familie Mengs sich ungefähr vom Januar 1741 bis zum Januar 1744 in Rom aufgehalten habe.

In Dresden wurde der noch nicht sechzehnjährige Anton Raphael jetzt zunächst zur Pastellmalerei angehalten, die damals, wie heute wieder, Mode war und einträglich zu werden versprach. Das köstliche Bildnis seines Vaters und seine beiden

[1]) Auch hierdurch wird bestätigt, daß er 1714, vermutlich in der ersten Hälfte dieses Jahres, zum Hofmaler ernannt worden ist.

Selbstbildnisse in der Dresdener Galerie, auf denen er sich, der Zeitmode entgegen, aber seinem Vorbilde Rafael entsprechend, mit langem natürlichen Haare dargestellt hatte, waren gewissermaßen seine Probe- und Meisterstücke in dieser Kunst. Die Selbstbildnisse zeigen in der Tat einen fünfzehn- bis sechzehnjährigen Knaben von dunklem Typus, hübscher, offener Gesichtsbildung und lebhaftem, ansprechendem Ausdruck. Bianconi erzählt eine lange romantische Geschichte von der zufälligen Entdeckung dieser Bilder und der drei Künstlerkinder, von denen niemand in Dresden eine Ahnung gehabt habe. Der berühmte Sänger Annibali soll eines Tages in Ismael Mengs' Wohnung Zutritt gefunden, das geheim gehaltene Künstlernest entdeckt und zunächst dem Pater Guarini, dem Beichtvater Augusts III., verraten haben. Als der König davon erfahren habe, soll das Geheimnis nicht länger zu wahren gewesen sein. Im Triumphe sollen die Kleinen hervorgeholt worden und nun soll Anton Raphael vom König, vom Hofe, von allen Kunstkreisen Dresdens gedrängt worden sein, Pastellbildnisse zu malen. Jeder wollte von dem Sechzehnjährigen gemalt sein. Daß die anekdotenhafte Zuspitzung dieser Geschichte erfunden ist, geht schon aus der mitgeteilten Eingabe Ismaels an den König vom Jahre 1740 hervor. Schon in ihr spricht er ja ausdrücklich davon, daß er zunächst der künstlerischen Erziehung seiner Kinder lebe. Wahr aber ist es, daß der junge Anton Raphael in den Jahren 1744—1745 nicht nur den König, sondern auch den Sänger Annibali, nicht nur den Oberhofmaler Silvestre, sondern auch die Sängerin Mingotti, nicht nur den Herrn von Hofmann, der der Gatte der Malerin Felicitas Sartori war, sondern auch die Gattin des Landschaftsmalers Thiele, der zwei Jahre darauf zum Hofmaler ernannt wurde, in Pastell malte; wahr ist es, daß alle diese Pastellbildnisse, die noch heute der Technik und der geistigen Erfassung der Persönlichkeiten nach zu dem Tüchtigsten gehören, was in diesem Fache geleistet worden ist, im kunstsinnigen und kunstverständigen Dresden jener Tage ein um so größeres Aufsehen erregten, da sie von einem so blutjungen Fanten gemalt waren; wahr ist es, daß der König alle diese Arbeiten, die noch heute die Dresdener Galerie schmücken, ankaufte, und daß Anton Raphael infolgedessen durch Dekret vom 1. Oktober 1745 „in Betracht seiner in dieser Kunst erlangten und bey verschiedener ihm seither anvertrauter Arbeit erwiesenen Geschicklichkeit" zum königlichen Hofmaler ernannt wurde. Er war erst siebzehneinhalb Jahre alt. So etwas war noch nicht dagewesen. Ismael hatte also allen Grund, mit dem Erfolg seiner Erziehungsmethode zufrieden zu sein.

Alle diese Bildnisse sind in der Tat so lebendig gesehen und so meisterhaft wiedergegeben, daß Anton Raphael Mengs, in dieser Bahn fortschreitend, selbständige Naturanschauung mit technischer Vollendung verbindend, vielleicht wirklich auch für die Nachwelt der Reformator der Kunst hätte werden können, für den die Mitwelt ihn ansah. Aber wozu hieß er Anton? Wozu hieß er Raphael? Auf den Gedanken, daß es ein Verdienst sei, die Natur mit eigenen Augen zu sehen, kamen weder er noch sein Vater.

4.

Um Correggio und Rafael nachzuahmen, mußte Anton Raphael Mengs nach Italien zurückgeführt werden. Die Dresdener Galerie besaß ja 1745 noch keinen echten Rafael und noch keinen Correggio. Die Sixtinische Madonna wurde erst 1753 erworben; die berühmten Bilder Correggios aus Modena aber können 1746 erst kurz vor der Wiederabreise der Mengs in Dresden aufgestellt worden sein. Immerhin werden sie sie noch gesehen haben. Vom 6. April 1746 ist das königliche Dekret datiert, welches dem „Hofmaler Antonio Raphael Mengs ein jährliches Tractament von Sechshundert Thalern" aus der königlichen „Chatoulle" „dergestalt in höchsten Gnaden" bestimmte, „daß ihm solches von Anfang iezigen Jahres, in denen gewöhn-

lichen Terminen, auch während dessen bevorstehender Reise nach Italien, wozu Ihro Königl. Majt. ihm die allergnädigste Erlaubniss ertheilet, gegen seine Quittung, unverrückt gereichet werden, er aber dagegen jederzeit zu dero Dienst sich bereit finden lassen soll"; und vom 11. April ist der französisch geschriebene Brief datiert, durch den der allmächtige Minister Graf Brühl Ismael Mengs und seinen Sohn dem Grafen de Lagnace, der sächsischer Gesandter in Rom war, empfiehlt. Dieser Empfehlungsbrief lautet:

„Le peintre de la Cour, Mengs, allant à Rome y conduire son fils qui est aussi au service du Roi, et qui a des talents tout particuliers pour la peinture, lesquels il tachera de perfectionner encore d'avantage dans cette grande Académie, je dois les recommander à Votre protection et assistance pour faciliter leur (sic) vues, et l'obtien du bût que le Roi s'est proposé en leur faisant faire ce voyage." Wird in diesem Brief der Schwestern Anton Raphaels auch nicht gedacht, so hatte August III. Theresia Konkordia und Juliane Charlotte doch nicht vergessen. Eine wie tüchtige Malerin wenigstens die ältere war, zeigen ja auch ihre Bilder in der Dresdener Galerie: die beiden Pastelle, von denen das eine ihr Selbstbildnis, das andere das Bildnis ihrer Schwester darstellt, und die beiden glänzenden Miniaturkopien nach Correggios Nacht in Dresden und nach Correggios Tag in Parma. August III. hatte auch jede der beiden Schwestern vor ihrer Abreise mit einem Gehalte von 300 Talern ausgestattet. Im ganzen reisten die Mengs also mit einem festen Jahreseinkommen von 1800 Talern wieder nach Italien ab. Daß sie noch im April 1746 abgereist sind, läßt das Datum des Empfehlungsbriefes vermuten. Sie reisten diesesmal aber langsam. In Venedig, in Ferrara, in Parma, in Bologna hielten sie sich auf. Tizian, Correggio und Rafael, besonders Correggio, wurden unterwegs studiert. Erst gegen Ende des Jahres kamen sie wieder in Rom an. Hier setzte Anton Raphael seine Studien fort, malte auch seinem Vater zu Gefallen mitunter einige sauber ausgeführte Miniaturen, wie sich ihrer fünf, die teils Kopien nach Bildern Raphael Santis sind, teils auf eigenen Erfindungen beruhen, in der Dresdener Galerie erhalten haben, ging aber nur langsam und tastend an die Ölmalerei heran. Sein erster Versuch auf diesem Gebiete war eine Halbfigur der Magdalena. Eine solche von der Hand des Raphael Mengs hat sich zum Beispiel im Madrider Museum erhalten. Sein zweites Ölbild war das lebensgroße Bildnis seines Vaters. Es steht nichts im Wege, anzunehmen, daß dieses das Brustbild Ismaels im roten Rock im Vorrat der Berliner Galerie ist. Durch den Erfolg dieser Versuche ermutigt, wagte er sich, als er einundzwanzig Jahre alt geworden war, an eine große Heilige Familie. Näher beschrieben wird sie nicht. Wir hören, daß er sie bald darauf mit nach Deutschland nahm; aber schon Bianconis Ausdrucksweise, daß er sie den Dresdener Majestäten vorgestellt habe (presentò loro), läßt nicht darauf schließen, daß sie in Dresden geblieben sind, wie sich hier denn auch in der Tat keine Spuren von ihr finden. Wohin aber ist sie gekommen? Von einigen Seiten wird ohne weiteres die Madonna zwischen zwei Engeln in der kaiserlichen Galerie zu Wien für dieses erste, tief mit Mengs' Lebensgeschichte verflochtene mehrfigurige Ölgemälde seiner Hand erklärt. Da das Wiener Bild aber doch eben keine Heilige Familie darstellt, auch die spätere, nicht die frühere Malweise des Meisters zeigt, so ist diese Annahme von vornherein unwahrscheinlich. Der nicht genug beachtete Ratti sagt (S. VI) auch ausdrücklich, daß Mengs die „tavola della Vergine col suo Divino Figliuolo in grembo e due Angiolini" 1770 in Monaco gemalt und (S. XI) 1773 der Großherzogin von Toskana überlassen, gleichzeitig aber für den Herzog, gewissermaßen als Gegenstück, einen Traum Josephs gemalt habe. Nun, die Madonna zwischen Engeln und der Traum Josephs kamen beide zu gleicher Zeit, 1796, in die Wiener Galerie. Ohne Zweifel sind sie die beiden von Ratti besprochenen Bilder. Sie stammen also aus großherzoglich toskanischem Besitze. Jene Heilige Familie aber, die der junge Mengs 1749 in Rom gemalt hat, werden wir

wahrscheinlich ebenfalls im Vorrat der Berliner Galerie zu suchen haben. Die dort aufbewahrte Heilige Familie zeigt auf dunklem Grunde Joseph in gelbem Mantel neben Maria, die über blauem Kleide einen roten Mantel trägt und das mit weißem Hemdchen bekleidete Kindchen auf dem Schoße hält. Diese Arbeit entspricht in ihrer ziemlich individuellen, wenn auch nicht einheitlich durchempfundenen Gestaltung und ihrer glatten Malweise wohl unserer Vorstellung von Raphael Mengs' Jugendstil. Kugler rühmte diesem Bilde „derbe frische Naturwahrheit" nach. Dazu stimmt einigermaßen, daß Dresdener Kunstfreunden 1750 an Mengs' Heiliger Familie vor allem die große Ähnlichkeit mit seiner schönen jungen Frau auffiel.

Die schöne Margherita Guazzi, die ihm Modell zur Madonna gesessen hatte, war nämlich seine Gattin geworden. Etwa gleichzeitig war er mit seinen Schwestern zur katholischen Kirche übergetreten. Ratti, sein erster Biograph, läßt durchblicken, daß von einem Konfessionswechsel bei ihnen eigentlich kaum die Rede sein konnte, weil sie sich vorher überhaupt zu keiner Konfession bekannt hätten; und Heinecken sagt ausdrücklich, Ismael habe seinen Kindern von Anfang an die Wahl der Religion überlassen. Jetzt aber folgte er ihrem Beispiel, weil er, wie er sagte, „keine Schismen im Hause haben wollte". Nur Katharina Nützschnerin, die Haushälterin, ließ sich noch nicht bewegen, mitzutun.

Der romanhafte Anstrich, den Bianconi seiner Erzählung dieser Begebenheiten gegeben hatte, veranlaßte schon im vorigen Jahrhundert einige Berichterstatter (Heinecken und Prange), Zweifel an ihnen zu äußern und wenigstens Einzelheiten in anderer Fassung vorzutragen. Heinecken bestritt besonders, daß die Familie Mengs erst aus Anlaß der Heirat Anton Raphaels katholisch geworden sei. Doch hat Bianconis Erzählung gerade in dieser Beziehung die innere Wahrscheinlichkeit für sich. Er sagt auch ganz bestimmt, daß der Übertritt am 19. Juli 1749 in Rom erfolgt sei und daß einige Wochen darauf die Hochzeit stattgefunden habe.

Gewiß ist, daß die Familie Mengs, katholisch geworden, um Weihnachten 1749 wieder in Dresden ankam, Ismael an der Seite der Katharina Nützschnerin und seiner Töchter, Raphael an der Seite seiner jungen Gattin, deren Schönheit Aufsehen in Dresden erregte, und gewiß ist, daß es hier bald zu ärgerlichen Auseinandersetzungen zwischen dem alten und dem jungen Paare kam. Ismael, der eine ausgezeichnete Tafel liebte, beanspruchte, alter Gewohnheit entsprechend, den Haushalt für die ganze Familie zu führen, dafür aber auch alle Einnahmen seiner Kinder einzukassieren. Ihn deshalb mit Anton Raphaels Freunden der Habsucht und Herrschsucht anzuklagen, ist kaum nötig, da ein solches Verhältnis bisher in der Natur der Sache gelegen hatte. Vollkommen erklärlich ist es aber auch, daß das junge Paar, besonders nachdem ihm 1750 hier sein Töchterchen Anna Maria geboren wurde, nach Selbständigkeit verlangte. Es kam zu einem Vergleich, nach dem Ismael und sein Sohn zwar im gleichen Hause wohnen blieben, aber verschiedene Haushalte führten. Die Reibereien, an denen hauptsächlich die Haushälterin Katharina schuld war, dauerten trotzdem fort. Daß der König ihnen dadurch ein Ende gemacht, daß er Anton Raphael und seiner Gattin eine besondere Wohnung und gar Equipage angewiesen habe, wie Azara und Guibal berichten, ist schon aus dem Grunde unwahrscheinlich, weil Bianconi, der damals bereits Leibarzt in Dresden war und mitten in dessen Getriebe stand, also unzweifelhaft davon wissen mußte, kein Wort davon erwähnt, vielmehr seinen Bericht über diese Familienzwistigkeiten ausdrücklich mit den Worten schließt: „Ecco in pochi giorni la famiglia dei Mengs divisa d'interessi e di tavola, ma non divisa di domicilio." Anton Raphael, dessen Herz von größter Dankbarkeit gegen seinen Vater erfüllt war, litt außerordentlich unter diesen Verhältnissen, erstickte seinen Schmerz aber in rastlosem Arbeiten. An Aufträgen fehlte es ihm nicht. In Pastell malte er um diese Zeit den Prinzen Friedrich Christian und seine Gemahlin Maria Antonia, 1751 auch deren am 23. Dezember 1750 geborenes

Söhnchen, den nachmaligen König Friedrich August den Gerechten. Der berühmte kleine Amor, der seinen Pfeil schleift, muß ebenfalls dieser Zeit angehören, wenn er nicht später aus Rom geschickt worden ist. Alle diese Pastelle gehören zu den Zierden der Dresdener Galerie. In Öl malte er den Prinzen Friedrich Christian und seine Gemahlin noch einmal als lebensgroße Kniestücke. Das Bild des Prinzen befindet sich im Schlosse Weesenstein[1]) im Müglitztal, das der Prinzessin ist in die Dresdener Galerie gekommen. Es sind frisch und keck aufgefaßte, farbig und kräftig gemalte Bilder, die höchstens eine gewisse Weichheit des malerischen Schmelzes vermissen lassen. Vom König erhielt er den Auftrag, ihn und die Königin lebensgroß, in ganzer Gestalt, mit königlichem Schmuck in Öl zu malen. Doch sind diese Bilder niemals fertig geworden. Anton Raphael nahm sie 1752 unvollendet mit nach Rom. Auch das Ölbild seines Freundes, des Hofsängers Annibali, nahm er mit nach Italien. Mit des Künstlers Namenszeichnung und der Jahreszahl 1750 versehen, hängt es gegenwärtig in der Brera zu Mailand.

Die Hauptaufgabe aber, die dem jungen Hofmaler in den Jahren 1750—1751 in Dresden gestellt wurde, war die Ausschmückung des Hochaltars der neuen, von Chiaveri erbauten, 1751 eingeweihten katholischen Hofkirche und seiner beiden Nebenaltäre mit großen Andachtsbildern. Dresden war unter August III. von einer französischen zu einer italienischen Kolonie geworden. Den italienischen Sängern, Musikern, Ärzten, Bildhauern, Malern gesellte sich in Chiaveri auch der italienische Baumeister. Schon standen die in den vorhergehenden Jahrzehnten errichteten Prachtbauten, wie der Zwinger, das japanische Palais, das Altstädter Rathaus, das 1760 abgebrannte Flemmingsche, das Kurländer Palais und andere Gebäude, in denen sich Deutsche wie Pöppelmann, Bähr, Knöffel, Franzosen wie Le Plat, de Bodt, Longuelune verewigt hatten; schon wölbte sich als Wahrzeichen des neuen Dresdens Bährs großartige Steinkuppel der Frauenkirche über der Stadt; schon ging das Brühlsche Palais von der Hand Knöffels seiner Vollendung entgegen. Das Hauptereignis in der Baugeschichte Dresdens aber, das die Familie Mengs um diese Zeit hier erlebte, war eben die Vollendung der katholischen Hofkirche, der eigensten Kirche des Königshauses, zu deren Erbauung der Römer schon 1737 nach Dresden berufen worden war. Anton Raphael Mengs hatte einen gewissen Anteil an der Vollendung des Gebäudes. Der Bau war eingestellt worden, weil böswillige oder ängstliche Gemüter das Gerücht verbreiteten, das Gewölbe sei im Begriffe einzustürzen. Anton Raphael untersuchte den Bau auf eigene Gefahr, gewann die Überzeugung, daß nur Ränke den Weiterbau hinderten, öffnete dem König die Augen und hatte die Genugtuung, bald der Einweihung der Kirche beiwohnen zu können. Der alte Chiaveri umarmte den jungen Mengs und nannte ihn „seinen Vater".

Ein nicht minder großer Sieg des jungen Hofmalers war es, daß bei der Verteilung der Gemälde, mit denen die neue Kirche geschmückt werden sollte, Silvestre und Hutin, Torelli und Palko sich mit Altarbildern im Chorumgang und im Schiffe der Kirche begnügen mußten, während er selbst den Auftrag erhielt, die drei großen Gemälde für den Chor zu malen. Die Gemälde der beiden Seitenaltäre des Chors führte er sofort 1750 in Dresden aus. Sie befinden sich noch an ihrem Platze. Dasjenige zur Linken stellt den Traum Josephs dar. Der Entwurf dazu sowie der Entwurf eines zweiten Bildes desselben Gegenstandes werden in der Dresdener Galerie aufbewahrt. Das Altarbild zur Rechten aber stellt nach alten und neuen Angaben eine „immaculata conceptio", eine Empfängnis Marias dar. Doch kann man sich leicht überzeugen, daß diese Angaben unrichtig sind. In Wirklichkeit ist es eine der keineswegs selten vorkommenden symbolischen Darstellungen des Sieges der christlichen Religion: Maria erscheint im Goldlicht auf der Erdkugel; aber sie hält

[1]) Jetzt im Palais des Prinzen Johann Georg an der Zinzendorfstraße zu Dresden.

ihren Knaben neben sich; und der Jesusknabe zertritt die Schlange, die sich um den Erdball windet. Beide Gemälde sind nicht besonders reizvoll in der Anordnung, aber auch nicht besonders reizlos in der lichtdurchglühten Färbung. Doch tritt die Absicht, zugleich Rafael und Correggio nachzuahmen, in ihnen etwas trocken zutage. Mit des Meisters gleichzeitigen Bildnissen können sie sich nicht messen. Das Hauptbild der katholischen Kirche aber ist die Himmelfahrt Christi auf dem Hochaltare. Es ist ein Riesenhöhenbild mit drei verschiedenen Augenpunkten: einem für die lebhaft bewegten Apostelgruppen auf der Erde, aus denen links die hohe Gestalt der Schmerzensmutter aufragt, einem zweiten für den in der Mitte zwischen erwachsenen, langbekleideten Engeln ruhig emporschwebenden Heiland, einem dritten für den ewigen Vater, der im Goldlicht der Höhe, weißhaarig, weißbärtig, ganz in Weiß gekleidet, von Engeln umringt und getragen, seinem göttlichen Sohne entgegenschwebt. Pecht sagt, es sei „ein hochschätzbares Werk und zugleich ein Beweis, wie ungerecht ganze Zeiten sein können, da man es heute kaum mehr beachte". Andere urteilen anders. Die Himmelfahrt Christi wurde übrigens 1750 in Dresden nur entworfen. Nachdem August III. den Entwurf genehmigt hatte, erklärte Anton Raphael sofort, das Gemälde nur in Rom ausführen zu können. Doch ließ er es unvollendet in Rom zurück, als er 1761 nach Madrid übersiedelte. Hierher wurde es ihm auf Befehl des sächsischen Hofes 1765 nachgeschickt. Da er von dem festgesetzten Preise von 6000 Talern 4000 Taler bereits im voraus in Dresden ausbezahlt erhalten hatte, beeilte man sich, ihm nunmehr den Rest von 2000 Talern in Madrid zukommen zu lassen. Man traute dem Meister, wie aus dem amtlichen Briefwechsel über die Angelegenheit hervorgeht, zu, daß er sonst das noch nicht völlig bezahlte Bild als unverkauft dem Madrider Hof anbieten könne. Am 13. März 1766 endlich berichtete der Legationsrat Saul, der sächsischer Gesandter in Madrid war, seinem Hofe, daß das Bild vollendet in Madrid ausgestellt sei und dort ungeheures Aufsehen erregе. Die Verpackung in eine große Kiste werde Saul selbst überwachen. Am 10. April desselben Jahres fügt Saul hinzu, daß es, nachdem die Farbe getrocknet, wohlverpackt nach Cadiz abgegangen sei. Über Amsterdam und Hamburg langte es erst gegen Ende des Jahres 1766 ganz zu Wasser in Dresden an, wo seine endliche Aufstellung natürlich als ein Ereignis gefeiert wurde.

5.

Wir kehren zur Familie Mengs nach Dresden und ins Jahr 1751 zurück. Daß der bislang allmächtige Oberhofmaler Louis de Silvestre durch die Erfolge des jungen Mengs den Boden unter seinen Füßen weichen fühlte, ist erklärlich. Von „gefälligen Ärzten", vielleicht von Bianconi selbst, der es erzählt, ließ er sich bezeugen, daß das Klima Dresdens sich nicht mehr mit seiner Gesundheit vertrüge, und kehrte nach Paris zurück, wo er mit offenen Armen aufgenommen, ja am 29. Juli 1752 zum Akademiedirektor ernannt wurde. Daß der dreiundzwanzigjährige Mengs an seiner Stelle Oberhofmaler in Dresden werden würde, ersehien von vornherein ausgemacht. Silvestre selbst hatte ihn, wie Guibal erzählt, dem Könige hierzu empfohlen und hinzugefügt: „Sire, voici un jeune homme dont je serais bien jaloux si je n'étais pas si vieux." Das königliche Dekret, nach dem „besagter Hofmahler Mengs nunmehr als unser Oberhofmahler von jedermänniglich angesehen und geachtet, auch bei aller vorkommenden Gelegenheit also tractiret und geschrieben werden möge", ist vom 23. März 1751 datiert. Daß sein Gehalt bei dieser Gelegenheit auf 1000 Taler, oder, wie andere melden, gar um 1000 Taler erhöht worden, steht in dem Erlaß nicht, ja es ist später, da man nichts davon in den Akten zu finden meinte, einmal amtlich in Zweifel gezogen worden. Gleichwohl aber geht aus anderen erhaltenen Urkunden unzweifelhaft hervor, daß sein Gehalt 1751 in der Tat von 600 auf 1000 Taler erhöht

worden ist. Verpflichtet war er dabei zu nichts. Alle Arbeiten erhielt er besonders bezahlt, und sein königlicher Wohltäter gestattete ihm sogar, seine „Pension" im Auslande zu verzehren.

Je unerquicklicher sich das Zusammenleben des jungen Paares mit dem alten Mengs und seiner Freundin in Dresden gestaltet hatte, desto lebhafter sehnte es sich nach Rom zurück. Die beiden Schwestern Anton Raphaels schlossen sich ihm an. Ismael blieb mit seiner Haushälterin in Dresden. Als Anton Raphael im September 1751 Dresden verließ, ahnte er wohl nicht, daß er niemals in die Stadt, die doch eigentlich seine Vaterstadt war, zurückkehren werde. In der Tat sah er sie nicht wieder.

Fünf Monate blieb er dieses Mal mit den Seinen in Venedig, wo er bereits den sechs Jahre älteren Giovanni Battista Casanova, der später Akademieprofessor in Dresden wurde, als Schüler annahm. Im Frühling 1752 kamen alle in Rom an; und hier trat nun auch Nikolaus Guibal, sein französischer Biograph, gleich in sein Atelier und sein Haus ein, in dem er täglicher Mittagsgast wurde. In demselben Jahre noch erwählte die Accademia di San Luca, die berühmte alte römische Akademie, Mengs zu ihrem Mitgliede, und 1754 wurde er zum Professor der von Papst Benedikt XIV. neu gegründeten kapitolinischen Akademie ernannt. Ehren folgten jetzt auf Ehren, Bestellungen auf Bestellungen. Zunächst malte er für den Duke of Northumberland eine große Kopie nach Rafael Santis berühmter Schule von Athen. Das Gemälde schmückt noch das Northumberland House zu Charing Cross in London. Waagen nannte es „die beste Kopie, welche von diesem gepriesenen Bilde gemacht worden". Dann schuf er für seinen König eine mittelkleine Darstellung der in der Einsamkeit büßenden, lesenden Magdalena. In der Beherrschung der Technik der Ölmalerei verrät dieses Bild, das jetzt der Dresdener Galerie gehört, einen großen Fortschritt des Meisters. Auf correggesker Grundlage zeigt es doch ziemlich viel selbständiges, wenn auch etwas äußerliches Empfinden, atmet aber auch gerade in der Verschmelzung des Landschaftlichen mit dem Figürlichen und der dadurch bedingten Licht- und Farbenstimmung ein gewisses warmes Eigenleben, dessen man sich bei unbefangener Betrachtung leicht bewußt wird. Als er darauf gerade ernstlich an die Ausführung der großen Himmelfahrt Christi gegangen war, tauchte plötzlich unerwartet sein Vater Ismael mit seiner Katharina wieder in Rom auf. Da sie eine besondere Wohnung bezogen, kamen die Kinder leidlich mit ihnen aus, waren aber doch unangenehm berührt, als ihr siebenundsechzigjähriger Vater, wie es heißt, durch die Geistlichkeit gedrängt, sich 1755 entschloß, sich mit Katharina Nützschnerin, die sich endlich auch bequemt hatte, katholisch zu werden, ehelich zu verbinden. Doch mochte es ihnen, da Ismael im nächsten Jahre von einem leichten Schlaganfall betroffen wurde, ein Trost sein, ihn in guter Pflege 1756 die Heimreise nach Dresden antreten zu sehen, wo der alte Hofmaler wohl schon jetzt nach seiner eigenen späteren Aussage „durch die Gnade des Königs in denen Kasernen zu Neustadt ein freies Quartier assigniret" erhielt.

Inzwischen war (1755) auch Winckelmann, der große Archäologe, der Vater der Kunstgeschichte im neueren Sinne des Wortes, in Rom angekommen. Auch Winckelmann kam von Dresden und brachte Empfehlungen an den sächsischen Oberhofmaler mit. Mengs nahm den über zehn Jahre älteren Gelehrten, der sich bald einen Weltruf gründete, mit offenen Armen auf. Winckelmann wurde täglicher Gast im Mengsschen Hause, sei es zur Tafel, sei es zum Kaffee. „Diese Bekanntschaft ist mein größtes Glück in Rom," schrieb der freundschaftsdurstige Gelehrte 1756 nach Hause. Es ist merkwürdig, daß die Männer, die sich jetzt um den jungen Mengs drängten, um von ihm zu lernen oder seine Gastfreiheit auszunützen, meist bedeutend älter waren als er. Er aber bildete jugendfrisch, schmuck, arbeitsam, an der Seite seiner bildschönen und liebenswürdigen Gattin mit vollem Bewußtsein den Mittel-

punkt eines Kreises, in dem man nichts Geringeres beabsichtigte, als den Umsturz der ganzen Barock- und Rokokokunst und den Wiederaufbau eines neuen, reineren, edleren Kunsttempels. Winckelmann und Mengs, die innige Freundschaft schlossen, ergänzten sich gegenseitig in diesem Streben und arbeiteten einander in die Hand. Die übrigen Freunde Anton Raphaels behaupteten, alles was Winckelmann von Kunst verstehe, habe er von Mengs gelernt; die Anhänger Winckelmanns meinten, nur an seiner Hand sei der berühmte Praktiker auch zum Forscher, Gelehrten, ja später zum Schriftsteller geworden. Die Ausgrabungen antiker Wandgemälde in Rom und nicht lange darauf in Herkulaneum und Pompeji erweiterten jetzt auch die Kenntnis der antiken Malerei. Durch sie und durch Winckelmann beeinflußt, der das einzige Heil der Welt in der Nachahmung der alten Griechen sah, fing Anton Raphael Mengs bald an, neben der Nachahmung Rafaels, Correggios und Tizians auch noch die Nachahmung „der Antike" auf sein Banner zu schreiben; und was er einmal auf sein Banner geschrieben hatte, das führte er mit der eisernen Willenskraft, zu der er erzogen war, auch aus. Doch kam dieser neue Stil des Meisters erst um 1760 zum Durchbruch. Zunächst sehnte er sich vor allen Dingen danach, sich in der großen Freskomalerei zu versuchen. Als sich daher die Mönche von S. Eusebio mit der Bitte an ihn wandten, er möge ihnen ihre Heiligen in der himmlischen Herrlichkeit an die Decke ihrer Kirche malen, nahm er diesen Auftrag mit der größten Bereitwilligkeit an, obgleich die guten Cölestinermönche ihm außer freiem Gerüste nicht mehr als 200 Scudi dafür anzubieten hatten. Bianconi erzählt zwar, Mengs habe dies Deckengemälde ganz umsonst gemalt. Aber Bianconi war damals noch nicht in Rom. Das Zeugnis Azaras, daß er es für 200 Scudi gemalt habe, ist daher in diesem Falle vorzuziehen.

Bahnbrechend erschien diese Arbeit den Zeitgenossen, insofern sie zum erstenmal mit dem seit zwei Jahrhunderten siegreichen Grundsatz brach, ein Deckengemälde in der „Untersicht" für die Perspektive des unten in der Mitte stehenden Beschauers anzuordnen. Vielmehr kehrte Mengs mit dieser Schöpfung, wenn auch noch nicht ganz streng, zu der älteren Gewohnheit zurück, ein Deckenbild so anzuordnen, daß der am Eingange stehende Beschauer es aufrecht vor sich zu haben meint. Die Tat war um so kühner, als das „di sotto in sù" ja gerade von Correggio, dem Abgott Anton Raphaels, ausgebildet worden war. Das ungewöhnlich lange, schmale Deckenfeld veranlaßte ihn, sein Bild dreiteilig zu gliedern. Unten ist der berühmte Engelchor dargestellt, in der Mitte schwebt der Heilige im Meßgewand, oben leuchtet das Auge Gottes in der Himmelsglorie. Antikisierend ist die Haltung dieses Gemäldes noch durchaus nicht; es zeigt sogar noch Anklänge an die alte Überlieferung; aber damals, sagt Justi, habe man nur das Neue in dem Bilde gesehen, „das kräftige, im Fresko unerhörte Kolorit, die Mäßigung in den Verkürzungen, die Beruhigung des himmlischen Tumults, die schönen jugendfrischen Engelköpfe, die einmal von der Schminke und den Grimassen des Balletts noch unverdorben waren, überhaupt die gehaltvolle, solide Behandlung, nachdem der Manierismus zuletzt zu einer ganz gespenstischen Unwirklichkeit ausgehöhlt war." Jakob Burckhardt meint im Cicerone sogar, das Bild sei „nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affektes wieder die erste ganz feierliche und würdige Darstellung". Was will man mehr? Wenn der Verfasser dieses Aufsatzes, anstatt sein eigenes, vielfach ungünstigeres Urteil über die einzelnen Bilder Mengs' in den Vordergrund zu rücken, öfter, als es sonst seine Art ist, anderen lebenden Fachgenossen das Wort zu ihrer künstlerischen Würdigung läßt, so tut er das lediglich in der Absicht, den Helden seiner Erzählung nicht zu kurz kommen zu lassen. Die Befürchtung übrigens, die Reber 1877 aussprach, das Bild werde mit der Kirche, die es schmückt, der neuen Stadtanlage weichen müssen, ist bis jetzt glücklicherweise noch nicht eingetroffen. Kirche und Bild sind noch unversehrt.

Bei der Arbeit in S. Eusebio wurde Mengs von seinem Lieblingsschüler Anton Maron unterstützt, der, 1733 in Wien geboren, später ein berühmter Bildnismaler wurde, als „Pittor primario e direttore in Roma dei pensonarj Germani" jedoch seinen Wohnsitz hauptsächlich in Rom behielt. Um die Zeit, da sie zusammen an dem Deckenbilde des heiligen Eusebius malten, gab Anton Raphael ihm seine Schwester Theresia Concordia zur Frau, die ihm, obgleich sie acht Jahre älter war als er, nur zwei Jahre im Tode vorausging. Anton Maron starb 1808, Theresia Concordia starb 1806 in Rom. Juliane Charlotte Mengs aber zog sich, als ihre Schwester sich verheiratete, ins Kloster Belvedere bei Jesi in der Marca d'Ancona zurück, wo sie, wie aus Urkunden, die in Dresden verwahrt werden, hervorgeht, als Klosterfrau den Namen Maria Sperandia führte und 1780 noch am Leben war.

Gleich nach dem Deckenbilde in S. Eusebio führte Anton Raphael Mengs, den der Abt dieser Kirche seinen Ordensverwandten empfohlen hatte, noch ein Altarbild für die Benediktinerkirche zu Sulmona, der abgelegenen Geburtsstadt Ovids in den Abruzzen, aus. Dieses Gemälde, das von den Zeitgenossen, die es entstehen sahen, zu den Hauptwerken des Meisters gerechnet wird, stellt den heiligen Benedikt in der Einöde dar. Vermutlich befindet es sich noch an dem Platze, für den es gemalt worden ist. Keiner der neueren Schriftsteller hat es beschrieben oder gesehen; auch der Verfasser dieses Aufsatzes nicht.

6.

Während Anton Raphael Mengs um die Mitte der fünfziger Jahre in Rom von den Kunstfreunden aller Länder umdrängt wurde, ließ der sächsische Hof ihn keineswegs aus den Augen. Maria Amalia, die Tochter Augusts III., die an den König Karl IV. von Neapel verheiratet war, wünschte den berühmten jungen Oberhofmaler ihres Vaters in ihrer schönen vom Vesuv überragten Residenzstadt zu begrüßen. August III. ließ es dem Meister daher nahelegen, daß er sich an den neapolitanischen Hof begebe und sich demselben zur Verfügung stelle. Der Briefwechsel, den der sächsische Premierminister Graf Brühl hierüber mit Mengs führte, zog sich jedoch jahrelang hin. Die in französischer Sprache geschriebenen Briefe aus den Jahren 1755 und 1756 befinden sich im sächsischen Hauptstaatsarchiv. Sie geben uns ein anschaulicheres Bild von Mengs' Gesinnungen und Empfindungen als die Geschichten, die seine Biographen von den angeblichen Ränken der neapolitanischen Künstler erzählen, die seine Reise nach Neapel zu hintertreiben versucht und ihn durch falsche Vorspiegelungen jahrelang abgehalten haben sollen, den Wünschen des sächsischen und des neapolitanischen Hofes nachzukommen. Nachdem Brühl dem Meister am 5. Mai 1755 zuerst mitgeteilt hatte, daß der König, „pour complaire aux instances de Son Auguste fille", ihm die Erlaubnis gebe, nach Neapel zu gehen, sobald er das große Gemälde für die katholische Kirche in Dresden vollendet habe, antwortete er am 30. Mai aus Rom zuerst sehr erstaunt darüber, daß er eine Erlaubnis erhalte, um die er gar nicht nachgesucht habe („que je reçois une permission d'aller à Naples laquelle je n'avais pas demandée") und bittet sich dann Weisungen aus, ob er auf sächsische Staatskosten als ein von Seiner Majestät gesandter Maler nach Neapel gehen, oder mit dem neapolitanischen Hofe wegen seiner Schadloshaltung unterhandeln solle. Brühl antwortete am 16. Juni „par ordre exprès du Roi", es sei des Königs Wille, daß er sich an den Hof von Neapel begebe, der übrigens bei seiner anerkannten „générosité" nicht verfehlen werde, ihn für die Werke, die er dort malen werde, zu entschädigen, ohne daß er nötig habe, vorher darüber zu unterhandeln. Am 5. Juli antwortete Mengs kurz, er werde nicht verfehlen zu gehorchen, sobald er das große Altarbild vollendet haben werde. Ein Jahr später aber war er immer noch nicht abgereist. Der Siebenjährige Krieg warf bereits seine

Schatten voraus. Seit dem September 1755 waren die sächsischen Ehrengehalte an Mengs und seine Schwestern nicht mehr bezahlt worden. In einem Briefe vom 5. Mai 1756 bittet Mengs den Grafen Brühl um Zahlung der Rückstände, bietet sich zum Vermittler bei Gemäldeankäufen an und berichtet dann, der Fürst von Francavilla habe ihn gefragt, ob er einen Vorschuß für seine bevorstehende Reise nach Neapel verlange, „sur quoi je lui ai répondu que je me remet à la générosité et que je ne demandai rien en avance" (sic!). Am 31. Mai antwortet Brühl darauf: „Pour ce qui regarde les offres de la Cour de Naples, vous avez très bien fait de n'avoir rien demandé, aussi ne convient-il pas à une personne engagée au Service du Roi de faire des conventions, mais de laisser le tout à la générosité de LL. MM. Siciliennes." — Nun aber wurde Mengs ungeduldig. Am 25. Mai 1756 schrieb er an Brühl: Ich fühle vollkommen die Richtigkeit der Bemerkungen Euerer Exzellenz in Bezug auf die Anfragen von Neapel, erwarte nun aber von der Gnade Euerer Exzellenz auch die Mittel, ihnen folgen zu können („les moyens de pouvoir les exécuter"). Mengs scheint fast der größere Diplomat von beiden gewesen zu sein. Als Brühl, der alle Hände voll mit dem Abschluß der Bündnisse und den Kriegsvorbereitungen gegen Preußen zu tun hatte, nicht gleich antwortete, schrieb er am 3. Juli noch einmal: Der Herzog von Gerizano habe ihm nochmals Geld und Reisekosten angeboten, er aber habe, seinen Weisungen entsprechend, abermals abgelehnt; nun müsse Brühl aber auch Ernst machen und Geld schicken; 100 Zechinen monatlich gebe er in Rom aus; 200 Zechinen monatlich werde er auf der Reise gebrauchen; Brühl möge sofort 1000 Zechinen schicken, auf die er übrigens bereit sei, sich sein rückständiges Gehalt anrechnen zu lassen, sonst könne er die Reise nicht unternehmen „comme un peintre envoyé par un Roy à un autre Roy". Jetzt war an Brühl die Reihe, ungeduldig zu werden. Er beschwert sich in einem Briefe vom 26. Juli 1756, daß Mengs ihn immer mißverstehe. „Vous avez mal fait de refuser l'offre de Mr. le Duc de Gerizano; et vous ne deviez rien demander, pour ne pas faire une marchandise, mais accepter ce qu'on vous offre." Seine Geldforderung aber sei viel zu hoch, sie sei „au delà de la dépense d'un ministre". — Vierzehn Tage darauf wurde Sachsen vom Heere Friedrichs des Großen überschwemmt. Brühl schickte natürlich kein Geld, und Mengs' Reise nach Neapel zog sich noch fernere zwei Jahre hinaus.

In Rom hatte er, wie wir gesehen haben, auch noch genug zu tun. In Rom beschäftigte ihn, nach der Vollendung des Deckenbildes in S. Eusebio, die Ausführung des Altarbildes für Sulmona. In Rom wollte gleich nach seinem Regierungsantritt 1758 Papst Klemens XIII. aus dem venezianischen Hause Rezzonico von ihm gemalt sein; und Mengs malte ihn zweimal; das eine der Bildnisse befindet sich jetzt in der Pinakothek zu Bologna. In Rom führte er nun aber doch auch schon für den König von Neapel das Altargemälde der Darstellung Mariä im Tempel aus, das noch heute die mit Marmor, Gold und Lapislazuli verschwenderisch ausgestattete Kapelle des Lustschlosses Caserta schmückt.

Dieses Bild selbst zu überbringen und seine ferneren Dienste anzubieten, reiste er endlich um die Jahreswende 1758 auf 1759 nach Neapel. Mit dem dortigen Hofe sich zu einigen, hatte er inzwischen ja Zeit genug gehabt. In Neapel fand er alles in Aufregung und Umwälzung begriffen. Der König von Spanien war gerade gestorben. Karl IV. von Neapel bestieg als Karl III. den spanischen Königsthron. Sein Sohn, der blutjunge Ferdinand IV., blieb als König beider Sizilien zurück. Obgleich das kunstsinnige Herrscherpaar im Begriffe war, nach Madrid abzureisen, nahm es sich doch die Zeit, Mengs aufs liebenswürdigste zu empfangen. Der König und die Königin waren so entzückt von dem jungen deutschen Maler, daß sie sofort beschlossen, sich nicht mehr von ihm zu trennen. In Neapel sollte er nur einige Hofdamen und den jungen König Ferdinand IV. malen, dessen geschmackvoll angeordnetes und liebevoll durchgeführtes jugendliches Bildnis sich im Madrider

Museum (ein anderes im Neapler Museum) erhalten hat. Dann sollte er nach Madrid nachkommen. Unter Bedingungen, wie sie noch niemals einem Künstler gestellt worden waren, sollte er erster Maler des Königs von Spanien werden; 6000 Scudi = 24 000 Mark (man vergegenwärtige sich dazu den damaligen Geldwert!) Jahresgehalt, freie Wohnung, Wagen, Pferde und Bedienung wurden ihm angeboten. Mengs nahm um so unbedenklicher an, da die Gehaltzahlung von Sachsen längst ganz ausgeblieben war und er sich daher nicht mehr an den dortigen Hof für gebunden hielt. Auch blieb er ja in der Familie Augusts III., und diesem mochte es bei der großen Geldnot, in die er durch die Drangsale des Siebenjährigen Krieges geraten war, nicht unlieb sein, seinen berühmten Oberhofmaler an seine Tochter abzutreten.

Sofort konnte Mengs aber noch nicht nach Spanien abreisen. In Rom hatte er dem Kardinal Albani versprochen, seine Villa mit einem Deckengemälde zu schmücken. Auch zahlreiche andere Aufträge hatte er dort noch zu erledigen. Er verbrachte zunächst noch zwei arbeitsreiche Jahre in der ewigen Stadt. In den Arbeiten, die er um 1760 dort ausführte, kam in Stil und Stoffen seine durch Winckelmann veranlaßte antikisierende Richtung nun erst voll zum Durchbruch: hatte er in Neapel doch auch schon Gelegenheit gehabt, einen Einblick in die herkulanischen Entdeckungen zu tun!

Das Deckengemälde in der Villa Albani zu Rom ist Mengs bedeutendstes Werk außerhalb Spaniens. Raphael Morghen stach es. Alle Welt bewunderte es. Es ist noch heute in voller Farbenfrische erhalten. Dargestellt ist Apollon, auf dem Parnaß von den neun Musen umringt, im Begriff, einer neben ihm thronenden Dichterin den Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen. Hier sind die letzten Reste der „Untersicht" verschwunden. Das Bild ist nur von einer Seite zu sehen, als sei es ein an die Decke geheftetes Wand- oder Tafelgemälde. Um aber zu zeigen, daß er, wenn er wollte, auch „di sotto in sù" malen konnte, stellte Mengs in den beiden kleineren Seitenfeldern der Decke zwei Genien in der alten, für die Untersicht verkürzten Art dar. Es ist nicht nötig, hier auf das bekannte Hauptbild näher einzugehen. Friedrich Pecht sagt nach einigen Einschränkungen, er wisse auch heute noch niemand in ganz Europa, der ein Bild in Fresko so zu malen imstande wäre und auch nur halbwegs in so dringende Gefahr dabei geraten könnte wie Mengs, mit Rafael selbst verwechselt zu werden. Daß freilich, von anderen Vorzügen abgesehen, die Gestalten auf Rafaels Parnaß im Vatikan in viel innerlichere und lebendigere Beziehung zueinander gesetzt sind, als dies auf Mengs' Bilde geschehen, ist schon oft bemerkt worden; und daß der antikisierende Zug, der hier in des Meisters Linienführung hineingekommen ist, nicht eben erwärmend wirkt, ist selbstverständlich. Die Stilwandlung, die Mengs durchgemacht hatte, wird besonders deutlich, wenn man seine Dresdener Magdalena mit diesem Bilde vergleicht.

Einen aus Azaras Besitze stammenden Entwurf zum Parnasse bewahrt die Eremitage zu St. Petersburg. Dies ist eins der wenigen Bilder, auf die der Meister seinen Namen gesetzt hat. Die Inschrift lautet: ANT: RAPH: — MENGS — SAXO — MDCCLXI. — Es ist beachtenswert, daß er sich hier noch ausdrücklich als Sachsen bezeichnet.

Ein anderes antikisierendes Bild, das Anton Raphael um diese Zeit malte, war Kleopatra zu Füßen des Augustus. Er malte es für einen gewissen Mr. Hor in England. Ein lehrreicher Brief des Meisters an Mr. Hor, in dem er sich eingehend über dieses Bild ausläßt, hat sich erhalten (Fea, S. 370). Er schrieb ihn am 27. Juni 1761 in Rom, nicht lange vor seiner Abreise nach Spanien. Vielleicht ist dies Mengs' Bild Antonius und Kleopatra, das sich nach Waagen (Treasures of Art I, S. 394), der es jedoch nicht selbst gesehen hat, im Stourhead House in Wiltshire befand. Jedenfalls ist es nicht das von R. Earlom 1784 in Schwarzkunst vervielfältigte Gemälde des Meisters, das ebenfalls eine Zusammenkunft zwischen Augustus und Kleopatra

darstellt. Denn einerseits paßt die Beschreibung jenes Bildes nicht zu diesem, auf dem Cäsar am Lager der Kleopatra sitzt, anderseits befand sich das Original des Earlomschen Blattes 1784 im Besitze des Generals von Callenberg in Dresden, und Earlom stach es nach einer Seydelmannschen Zeichnung. Jetzt aber befindet es sich in der Galerie Czernin zu Wien. Seiner Formensprache nach wirkt es wie ein Nachklang der Kunst N. Poussins oder wie ein Vorklang der Art J. L. Davids.

7.

Im Herbst 1761 siedelte Mengs mit seiner ganzen Familie nach Madrid über. Am 7. Oktober dieses Jahres landete er in Alicante. In Madrid, wo er die sächsische Königin von Spanien nicht mehr am Leben fand, vom König aber liebevoll empfangen wurde, begann er eine äußerst angestrengte Tätigkeit. Vor allen Dingen sollte er im Wettbewerb mit Tiepolo, dem großen Venezianer, der lieber der glänzendste Vertreter als der Neugestalter der Kunst seiner Zeit sein wollte, das königliche Schloß mit großen Deckengemälden schmücken; dann galt es, die Madrider Akademie, die berühmte Academia de San Fernando, auf neue Grundlagen zu stellen, wobei er auf den lebhaftesten Widerstand der Spanier und Italiener der alten Schule stieß und nur Verdruß erntete; auch Bildnisse und Altargemälde hatte er in großer Anzahl zu malen; und endlich drängte es ihn selbst, wissenschaftlich angelegt, wie er war, sich in die Reihen der Kunstschriftsteller zu begeben. Sein erstes Schriftwerk: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" erschien in deutscher Sprache 1762 bei Füßli in Zürich, wurde aber bald in alle Kultursprachen übersetzt und erzielte einen ungeheuren Erfolg. Winckelmann begrüßte das Werkchen in einem am 23. Juni 1762 von Castel Gandolfo aus an Mengs gerichteten Brief mit dem überschwenglichsten Entzücken. „Hier hat es mich erreicht," schreibt er (Fea, S. 422), „ich verschlinge es; alles erscheint mir neu; ich wette, daß niemals eine so kleine und unscheinbare Arbeit zutage gefördert worden ist, die so reich wie dieses Euer Werkchen an tiefen Empfindungen, gründlichen Erörterungen, tatsächlicher Förderung und Belehrung gewesen ist. Nicht nur mit anderen Werken über die Kunst, sondern — ich wage es zu behaupten — mit anderen Büchern jeder Art verglichen, erscheint er so gewichtig wie ein Pfund Blei gegen ein Säckchen Wolle." Er muß also doch wohl etwas ausgesprochen haben, nach dessen Aussprache die Zeit sich gesehnt hatte. Wir kommen darauf zurück.

Von den zahlreichen Bildnissen, die Mengs während seines ersten, acht Jahre dauernden Aufenthalts in Madrid schuf, sind manche im Madrider Museum erhalten, ist aber doch dasjenige der Infantin Maria Ludovica in die Kaiserliche Galerie zu Wien gelangt. Auch die Altargemälde sind meist in Spanien geblieben, und selbstverständlich die Deckengemälde im Schlosse zu Madrid. Nur diese können hier kurz erwähnt werden. Zuerst schmückte der Meister die Decke des Wohnzimmers des Königs mit einer großen Götterversammlung, die die Aufnahme des Herakles in den Olymp darstellte. Sodann malte er in dem Zimmer der Königin die gepriesene Aurora mit den Vier Jahreszeiten zu ihren Seiten. Diese Aurora bekam der Verfasser dieses Aufsatzes nicht zu sehen, weil das Zimmer, als er in Madrid war, gerade von der erkrankten Prinzessin von Asturien bewohnt wurde. Jene Götterversammlung aber schien ihm in der Geschlossenheit ihrer Anordnung und in dem klaren Gleichgewicht ihrer Formen- und Farbenpracht noch einen Fortschritt über den Parnaß der Villa Albani hinaus zu bedeuten.

Besonders wohl aber hat sich die Familie Mengs in Madrid von Anfang an nicht gefühlt. Seine schöne Frau und seine Kinder schickte der Meister schon 1763 nach Rom zurück. Frau Mengs richtete sich am Tiberstrande verschwenderisch ein; und im folgenden Jahre spielte sich hier das merkwürdige, von Justi (Winckelmann II,

S. 333—334) eingehend geschilderte Abenteuer zwischen ihr und Winckelmann ab, das dank der Tugend und Freundschaftsschwärmerei der drei Beteiligten glücklich verlief, ohne daß einer von ihnen Schaden an Leib und Seele genommen hätte. Einen Stoß erhielt Winckelmanns Begeisterung für Mengs erst, als er den Streich entdeckte, den der Meister ihm wohl nur aus Künstlerübermut gespielt hatte, indem er ihn veranlaßte, zwei von ihm selbst angefertigte Nachahmungen antiker Wandgemälde als echt zu veröffentlichen. Auch hierüber lese man das Nähere bei Justi (Winckelmann II. S. 213, 334, 348) nach. Es kam zu einem Bruche, den leider kein Wiedersehen heilen konnte, da Winckelmann bekanntlich 1768 in Triest ermordet wurde. Doch betrachtete Mengs seinen gelehrten Landsmann bis an sein Ende als seinen Freund wenngleich er sich, nachdem er die Nachricht von seiner Ermordung erhalten hatte, in einem italienischen Briefe an Raimondo Ghelli vom 19. Juli 1768 ziemlich kühl philosophisch darüber aussprach. „Mit dem größten Bedauern," schrieb er, „habe ich von dem unglücklichen Tode Freund Winckelmanns gehört; aber da sich die Tatsache nicht ändern läßt, habe ich mich mit der Hoffnung zu trösten gesucht, daß er ein gutes Ende gehabt habe (che abbia fatto una buona morte) und folglich die ewige Seligkeit genieße, auf die es vor allem ankommt. Der Mensch fängt ja schon an zu sterben, noch ehe er geboren wird usw."

In demselben Jahre, in dem Mengs seine Gattin nach Rom zurückschickte, ging der Siebenjährige Krieg zu Ende. Gleich darauf, noch im gleichen Jahre 1763, starben kurz nacheinander August III. und sein erster Ratgeber Graf Brühl. Der Lübecker Heinecken mußte dem Hamburger Hagedorn in der Leitung der Dresdener Kunstangelegenheiten Platz machen. Der Leibarzt Bianconi wurde, da der Kurfürst Christian nach nur zweimonatiger Regierung am 17. Dezember 1763 unter seiner Behandlung ebenfalls gestorben war und die Kurfürstin Marie Antonie ihn infolgedessen mit scheelen Blicken ansah (so schrieb wenigstens Winckelmann am 3. Januar 1764 an Mengs), an Lagnascos Stelle als sächsischer Geschäftsträger nach Rom versetzt, wo er später Mengs' Leben beschrieb. In Sachsen wurden die Verhältnisse umgestaltet und neugeregelt. Vor allen Dingen wurde an Stelle der alten, von August dem Starken gegründeten unentgeltlichen Zeichenschule, deren Direktor ihr einziger Lehrer zu sein pflegte, eine wirkliche Akademie der bildenden Künste in Dresden errichtet. Ihre Errichtung angeregt zu haben, war ein Hauptverdienst des so früh verstorbenen Kurfürsten Friedrich Christian. Ausgeführt wurde sie 1764 nach Hagedorns Vorschlägen unter der „Administration" des Prinzen Xaver. Die Geschichte ihrer Gründung kommt hier nur in Betracht, soweit es sich um die Familie Mengs handelt. Natürlich vergaß man diese nicht. Doch sah man von vornherein ein, daß an einer Akademie, deren Professoren durchschnittlich 600 Taler Gehalt hatten, kein Platz für Anton Raphael sei, der in Madrid 6000 Scudi Gehalt bezog. Man machte ihm daher nur eine Anstandsverbeugung, indem man in dem prinzlichen Erlaß vom 6. Februar 1764 über die Künstlergehalte, nachdem man seine Streichung aus der Liste der sächsischen Pensionäre ausgesprochen hatte, den Satz einfließen ließ: „Sollte er sich allhier anderweit niederlassen wollen, so werden wir uns darüber, inwieweit ihm eine seiner ausnehmenden Geschicklichkeit gemäße Belohnung zu bestimmen tunlich, entschließen." Durch denselben Erlaß wurden die Gehalte der Theresia Konkordia Maron, geb. Mengs, und der Klosterfrau Juliane Mengs, die beide nicht nach Dresden zurückgekehrt waren und keine Arbeiten mehr für den sächsischen Hof geliefert hatten, einfach gestrichen. Anders stand es mit Ismael Mengs. Dieser befand sich, alt und gebrochen, 1763 wieder in Rom. In einer schon in diesem Jahre niedergeschriebenen, vorbereitenden Denkschrift Hagedorns heißt es daher: „Ismael Mengs, Miniaturmahler, zieht 600 Thaler Pension, die er im Lande verzehren oder allem Anschein nach entbehren kann." Doch beschloß man schließlich, dem alten Herrn gegenüber ein Auge zuzudrücken und ihn in Rück-

sicht auf seine vieljährigen Dienste zum Professor honorarius an der neuen Akademie zu ernennen mit der Erlaubnis, seine Pension von 600 Talern in Rom verzehren zu dürfen. Wider Vermuten kehrte er jedoch zu Anfang des Jahres 1764 nach Dresden zurück und erteilte noch einigen Schülern Unterricht im Emaillieren. Sein Wunsch, dem er gleich nach seiner Rückkehr in einer Eingabe an den Regenten Ausdruck gab, ging dahin, in der Porzellanfabrik zu Meißen angestellt zu werden. Die Eingabe zeigt, wie schwach inzwischen sein Deutsch geworden war. Es heißt in ihr: „und ob ich gleich zu mahlen alt und schwach bin, so verspreche, daß ich noch in stand seye einen oder zwei porcilaner (sic!) so vill mit meiner Wissenschafft zu lehren und großen nutzen zu schaffen als andere in zwanzig Jahre studirt und laborirt, daß exempel ist an meinem Sohne Mengs, welcher den ersteren mahlern vorgezogen wird" usw. Mündlich wurde ihm bedeutet, er müsse sich an den Geheimrat Hagedorn wenden. Im Februar des Jahres 1764 richtete er eine flehentliche Bittschrift an diesen, in der er hauptsächlich um die Freiwohnung im Schlosse zu Meißen bat, die Herr Bergrat Herold innegehabt, auch um das Freiholz, das dieser bezogen hatte, „nemblich die abschnitz von holtz, die sie nicht könen in den Brennöfen gebrauchen". Er hofft, daß Hagedorn ihm nicht „contrer seyn", sondern ihm helfen werde, „posiren, zu einem glückseeligen Alter in ruhe zu setzen". Am 9. April erhielt er die Antwort, daß sein Wunsch, da Herr Bergrat Herold noch am Leben sei, bis auf weiteres nicht erfüllt werden könne. „Inmittelst," schreibt Hagedorn, „sind Ew. Hochedl. als Professor honorarius in der Classe der Mahlerey bei der neu errichteten churfürstlichen Akademie am 22. Februar ernannt." Am 23. Juli desselben Jahres bat Ismael nunmehr um ein „freies Logement" in Dresden, da er bereits einige Schüler zu unterrichten, aber kein Geld habe, selbst „ein hinlänglich großes und lichtes Quartier zu bezahlen". Als ihm auch dieses nicht gewährt, ihm vielmehr die Anwartschaft auf des Bergrats Herold Freiwohnung in Meißen zugesprochen wurde, bat er, da es ihm in Dresden zu teuer sei, inzwischen auf eigene Kosten mit seinen Schülern nach Pirna oder Meißen ziehen zu dürfen. Daraufhin erhielt er im August die Erlaubnis, nicht zwar nach Pirna, wohl aber nach Meißen zu ziehen, „wo man ihm, wegen der nicht zu verabsäumenden Schmelzarbeit oder Email etwa einen Scholaren durch den Direktor Dietrich zuweisen lassen könnte". Er kam aber nicht mehr dazu, Dresden zu verlassen. Am 23. Juli hatte er hier auch schon sein Testament gemacht. Den Herbst über war er leidend; doch eröffnete er noch am 3. November seine Lehrstunden über die „Traktation der Farben". Am 24. Dezember, als er noch lebte, schlug Hagedorn dem Prinzen Xaver bereits vor, da Ismael Mengs ohne Hoffnung daniederliege, sein Gehalt nach seinem Tode unter die Professoren Casanova, Camerata und Coudray zu verteilen. Der Prinz entschied dementsprechend; als Ismael am 26. Dezember 1764 gestorben war, erhielt jeder von ihnen 200 Taler Zulage. Frau Katharina Mengs, geb. Nützschner, machte am 28. Dezember die Anzeige von Ismaels Hinscheiden, zugleich um die drei Gnadenmonate und ein Witwengehalt bittend. „Alle Lehrer, Mitglieder und Zöglinge der Akademie folgten seiner Leiche bei der Beerdigung." (Bibl. der schönen Wissenschaften XII, S. 145.)

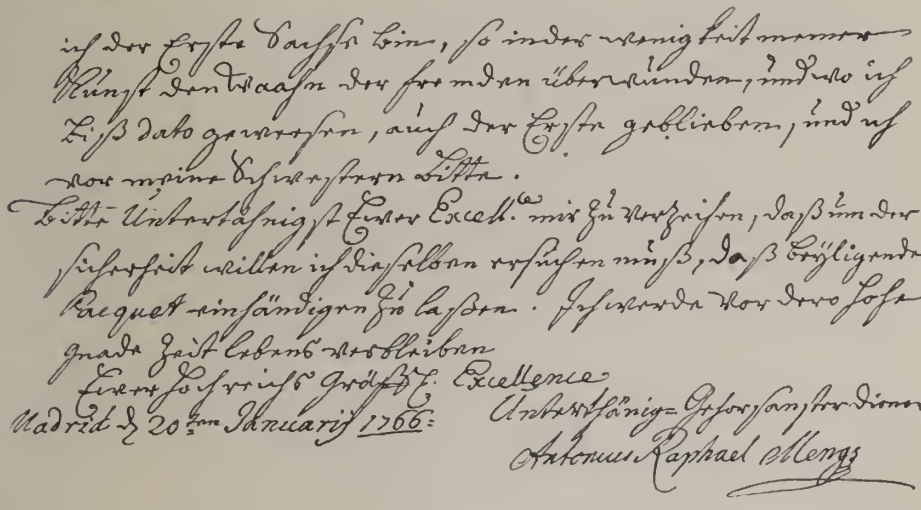
Da Ismael in seinem Testamente, dessen Abschrift sich im K. S. Hauptstaatsarchiv befindet, seine Kinder auf ihren Pflichtteil gesetzt, aber auch diesen durch Forderungen seiner Frau für aufgezehrt erklärt hatte, so daß seine Kinder ganz leer ausgehen sollten, seiner Witwe aber sein ganzer Nachlaß zugedacht war, so fochten die Kinder das Testament an. Frau Katharina reiste im nächsten Jahre sogar nach Madrid, um sich mit ihrem Stiefsohn Anton Raphael auseinanderzusetzen. Befriedigt von seiner Freigebigkeit und Güte, kehrte sie nach Dresden zurück. Die Erbansprüche der Witwe und der Kinder Ismaels sollten durch gerichtlichen Vergleich geregelt werden. Doch kam dieser Vergleich erst ein Jahr nach Anton Raphaels Tode, erst 1780, zustande. Nach ihm hatte Frau Mengs 1200 Taler im ganzen, je 400

für jedes ihrer Stiefkinder oder deren Erben abzugeben. Da aber Theresia Konkordia auf ihren Anteil zugunsten ihrer Neffen Alberich und Raphael, der beiden in Rom lebenden Söhne Anton Raphaels, verzichtete (deren versorgte Schwestern auch verzichtet zu haben scheinen), so erhielten diese je 300 Taler; 300 Taler erhielt die Klosterfrau Julia Mengs (Maria Sperandia) und 300 Taler die Witwe des Karl Moritz Mengs in Kremsmünster. Den Rest der Erbschaft, 2150 Taler, behielt Frau Katharina. Erst 1789, nachdem sie lange vergeblich um Pension gebettelt hatte, wurde der Einundachtzigjährigen auch eine jährliche Beihilfe von 36 Talern aus der königlichen Schatulle zugesichert. Lange aber kann sie nach dieser Zeit nicht mehr gelebt haben.

8.

Ein Jahr nach dem Tode seines Vaters trat übrigens auch Anton Raphael wieder in Beziehung zu dem sächsischen Hofe. Als ihm 1765 sein Bild der Himmelfahrt Christi von Rom nach Madrid nachgeschickt worden war, damit er es hier endlich vollende, ließ er in einem der Briefe, die er in dieser Angelegenheit an den sächsischen Gesandten in Madrid, den Legationsrat Saul, richtete, die liebenswürdige Bemerkung einfließen, daß er, von einem durch Dankbarkeit eingegebenen patriotischen Eifer beseelt (imperato da un zelo patriotico a ragione di gratitudine), mit dem größten Vergnügen auf einige Zeit nach Sachsen gehen würde, wenn es seinem Vaterlande von einigem Nutzen sein könne, und er bitte, Ihre Königlichen Hoheiten dies wissen zu lassen. Da er kurz vorher auf sein ungewöhnlich hohes Gehalt hingewiesen, das ihm volle Freiheit der Bewegung lasse, so konnte dies eigentlich gar nicht so verstanden werden, als trüge er Verlangen nach sächsischem Gelde. Vielleicht war es auch nur eine Höflichkeitswendung, wie die spanische Redensart „A la disposicion de Vd." Es ist aber lehrreich und spaßig, urkundlich zu verfolgen, welche Aufregung des Meisters Anerbieten in Dresden verursachte. Die Akademieprofessoren gerieten in helle Angst und suchten die Rückkehr des kühnen Neuerers mit allen Mitteln zu hintertreiben. Zu ihrem Anwalt machte sich der Geheimrat Hagedorn in einer längeren, gewundenen Eingabe an den Regenten am 20. Februar 1766, in der er natürlich zunächst grundsätzlich anerkannte, daß der berühmte Mengs dem Kunstleben seiner Vaterstadt von großem Nutzen sein könne, dann aber dazu überging, zahlreiche Einwendungen zu machen: „Vielmehr ist es allerdings zu besorgen, daß, wenn Mengs die Unzuverlässigkeit im Zeichnen, und viel andere Dinge, wo der Wetteifer in Eifersucht ausartet, wahrnehmen sollte, er sie nur nach seinen Begriffen zu deutlich bei ihren Namen nennen, nicht allemal im Gleise bleiben, auch wohl andere nützliche Mitglieder vor den Kopf stoßen möchte." Auch sei es nicht nötig, einen Künstler aus Madrid zu verschreiben, da man Männer wie Hutin, Casanova, Canale (lauter Ausländer!) in Dresden habe. Außerdem werde Mengs Nebenabsichten haben, sich wegen der Rückstände der Stiefmutter, der Schwestern „mehr als ein Geschäft" machen, werde mindestens das Deckengemälde der katholischen Hofkirche malen wollen, ein Porzellangeschenk erwarten usw., usw. Kurz, der Prinzregent möge ihm ausweichend antworten lassen, jeden Schein einer Berufung vermeiden und sich vor allen Dingen nach den Bedingungen erkundigen, unter denen Mengs bereit sei, seiner Vaterstadt einen Besuch zu machen. Dies geschah. Mengs erteilte dem Legationsrat Saul in Madrid eine mündliche Antwort. Dieser berichtet am 10. April 1766: „Mengs hat mir geantwortet, da er zur Zeit unter sehr guten Bedingungen (avec de très bons appointements) im Dienste Seiner katholischen Majestät stehe, so denke er gar nicht daran, dem sächsischen Hofe auch nur im allergeringsten zur Last zu fallen, noch an der Akademie angestellt zu werden, noch auf Kosten des Dresdener Hofes eine Reise von Madrid nach Sachsen zu unternehmen. Er habe nur als guter Bürger für alle Fälle seine schwachen Dienste anbieten wollen, usw.

Die merkwürdige Behandlung, die man der Angelegenheit in Dresden hatte angedeihen lassen, erklärt sich zum Teil allerdings aus einer am 20. Januar 1766, also einen Monat vor Hagedorns Bericht, eigenhändig von Anton Raphael Mengs in Madrid geschriebenen Eingabe an den sächsischen Minister, die in der Tat die Gehaltsrückstände seiner Schwestern betrifft. Nach der Beendigung des Siebenjährigen Krieges wurden nämlich die rückständigen sächsischen Staats- und Hofbeamtengehalte mit einem gesetzlichen Abzug nachträglich ausgezahlt. Ismael Mengs hatte damals für acht Jahre und acht Monate (vom 1. September 1755 bis 1. Mai 1764) zu 600 Talern = jährlich 5200 Taler zu fordern; 20 vom Hundert betrug der gesetzliche Abzug, er erhielt daher (1764) tatsächlich, wie sich aus den Urkunden der „Cammer-Credit-Casse" ergibt, 4160 Taler. An Anton Raphael Mengs und seine Schwestern aber hatte man bei der Regelung der Rückstände nicht gedacht. Eben deshalb meldete der Meister sich in jener Eingabe vom 20. Januar 1766. Sie ist in deutscher Sprache geschrieben und in manchen Beziehungen bedeutsam. Der Meister beruft sich zunächst auf Zeitungsnachrichten über die Nachzahlung der Rückstände in Sachsen. Dann betont er, daß auch er und die Seinigen zu den Geschädigten gehörten. Für sich bittet er aber um nichts, er bittet nur für seine Schwestern.



Bezeichnend für sein Selbstgefühl ist der folgende Satz dieses Schriftstücks: „Sollte etwan vor Verdienst angeschen werden können, seinem Vaterlande Ehre zu machen, so bitte Unterthänigst Ew. hochgräffl. Excellence Ihre Hoheiten zu erinnern, daß ich der erste Sachse bin, so in der Wenigkeit meiner Kunst den Waahn der Fremden überwunden, und wo ich biß dato geweesen, auch der Erste geblieben, und ich vor meine Schwestern bitte." Daß Mengs diplomatische Anlagen hatte, haben wir schon früher gesehen. Er mochte überzeugt sein, daß, wenn zugunsten seiner Schwestern entschieden werde, man folgerichtig auch ihn nicht übergehen könne. In der Tat entschied der „Administrator Xaverius" in einem Erlaß vom 6. August 1766, daß nicht nur Anton Raphaels beiden Schwestern, sondern auch ihm selbst die rückständigen Gehalte ausbezahlt werden sollten. Seine Schwestern erhielten ihre Pensionen vom 1. September 1755 bis zum 31. Dezember 1763, dem Tage ihrer Erlöschung durch das obenerwähnte Dekret, nachbezahlt: acht Jahre und vier Monate zu 300 Talern jährlich, machte 2500 Taler. Bei dieser Summe betrug der „Abschoß" nur 10 vom Hundert. Jede von ihnen erhielt daher noch 2250 Taler ausgezahlt. Bei Anton

Raphael Mengs hingegen wurde angenommen, daß sein sächsisches Gehalt Ende 1760 mit seinem Übertritt in spanische Dienste erloschen sei. Er bekam die Rückstände seines Jahresgehalts von 1000 Talern, das hier aktenmäßig konstatiert wird, daher nur vom 1. September 1755 bis zum 31. Dezember 1760, also für fünf Jahre und vier Monate mit 20 vom Hundert „Abschoß" nachbezahlt und erhielt dementsprechend 4266 Taler und 16 Groschen. Etwas war also für ihn bei seiner Wiederanknüpfung des Briefwechsels mit Sachsen doch herausgekommen. Auch sehen wir aus einem ferneren „unterthänigsten Vortrag" Hagedorns vom 31. März 1769, daß man damals, als Casanova mit seinem Abschied drohte, in Dresden ernstlich die Möglichkeit erwog, Mengs zurückzuberufen. Doch kam es nicht dazu und hätte, da man auch damals für Mengs nur 1200 Taler Gehalt jährlich aufzubringen gedachte, schwerlich dazu kommen können.

Allerdings aber verließ Mengs Ende 1769, von seinem königlichen Gönner beurlaubt, Madrid, um Rom und die Seinen wiederzusehen. Er reiste über Barcelona und die Riviera. Hier erkrankte er. Lange lag er 1770 in Monaco, wo er unter anderem, wie schon bemerkt, die Madonna zwischen zwei Engeln der Wiener Galerie malte. Dann hielt er sich noch längere Zeit in Genua und Florenz auf. Überall wurde er glänzend als Stern erster Größe empfangen, überall arbeitete er oder nahm er Aufträge entgegen. In Florenz malte er die Mitglieder der großherzoglichen Familie für den König Karl III. von Spanien, dessen Tochter mit dem Großherzog Leopold von Toskana, dem nachmaligen Kaiser Leopold I., vermählt war. Diese Bilder befinden sich im Madrider Museum. Erst im Februar 1771 kam Mengs in Rom an. Die Urkunde, durch die er zum Oberhaupt (Principe) der Aecademia di San Luca ernannt wurde, kam ihm schon nach Florenz entgegen. Sein Wiedereinzug in Rom glich in der Tat dem eines Fürsten. Aber rastlos begab er sich auch hier wieder an die Arbeit. Zunächst schuf er die ihrerzeit hochgefeierte, durch J. K. Shervins Stich bekannte Darstellung des Christus als Gärtner für All Souls College in Oxford. Er soll 1000 Guineas für das Bild erhalten haben, das vor kurzem innerhalb All Souls College seinen Platz gewechselt hat, übrigens aber wohl erhalten ist. Dann malte er, seiner Pflichten gegen den König von Spanien eingedenk, für diesen, außer einigen kleineren Bildern, seine berühmte Heilige Nacht, eine Anbetung der Hirten, durch die er offenbar in unmittelbaren Wettstreit mit Correggios Heiliger Nacht treten wollte. Es ist jetzt neben vielen Bildnissen das eigentliche Hauptwerk des Meisters im Madrider Museum. Durch Raphael Morghens seltenen Stich ist das Bild nicht so bekannt geworden, wie es verdiente. Bekannter ist J. A. Drdas Stich nach der Wiederholung, die sich früher in der Sammlung des Grafen Colloredo in Prag befand. Diese ist, da A. Hirt sie noch 1819 in Prag bewunderte, jedenfalls nicht identisch mit der 1817 von einem Antiquar Braun erworbenen (ob eigenhändigen?) Wiederholung in der Galerie Liechtenstein in Wien. Bianconi erzählt, daß Mengs 1771, als die Kurfürstin Witwe von Sachsen in Rom war, dieser eine Wiederholung des Bildes versprochen habe. Daß er eine solche eigenhändig ausgeführt habe, ist aber überhaupt nicht überliefert. Eine andere Darstellung zeigt die kleine Geburt Christi in der Galerie Harrach zu Wien. Daß Mengs diese für den Grafen Harrach gemalt hat, ist literarisch überliefert.

Da Mengs aber einmal in Rom war, wollte Papst Klemens XIV. aus der Familie Ganganelli, der 1769 auf Klemens XIII. gefolgt war, auch nicht leer ausgehen. Er übertrug Mengs die Ausschmückung der Stanza de' Papiri des Vatikans mit großen allegorischen Fresken. Der Künstler nahm den Auftrag an und arbeitete, von seinem Schüler Christoph Unterberger unterstützt, mit Unterbrechungen während der ganzen beiden Jahre seines jetzigen römischen Aufenthalts an diesem umfangreichen Werke, das von den Zeitgenossen mit dem größten Lobe überschüttet wurde. Die durch Cunegos Stich bekannte Allegorie des Deckenbildes erscheint uns heute freilich

etwas ungenießbar. Die schöne junge „Storia" schreibt auf dem Rücken des zu ihren Füßen gekrümmten Flügelgreises „Tempo" und lauscht den Eingebungen des rechts neben ihr stehenden zweiköpfigen „Janus", der Vergangenes und Zukünftiges schaut. Links kommt die „Fama" herbeigeflogen usw. Der Hauptreiz des Zimmers liegt in der dekorativen Farbenfrische, die Mengs' Fresken eigentümlich ist. Jakob Burckhardt meinte im Cicerone, daß diese Bilder „wenigstens wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stiles" gäben.

Inzwischen ließ Mengs sich, wie früher vom sächsischen, so jetzt vom spanischen Hofe fortwährend drängen, nach Neapel zu gehen, wo er für Karl III. die dortige, ihm nahe verwandte Königsfamilie malen sollte. Zu Anfang des Jahres 1773 finden wir ihn in Neapel. Die Bilder des Königspaares befinden sich im Madrider Museum. Im Frühling kehrte Mengs nach Rom zurück, wo er jetzt noch einige berühmt gewordene Bildnisse, nämlich die des Kardinals Zelada, des spanischen Gesandten Azara und des Barons Edelsheim, malte und die letzte Hand an die Stanza de' Papiri legte. Dann begab er sich, von Azara im Auftrag des Königs zur Rückkehr nach Spanien gedrängt, mit seiner Gattin nach Florenz, wo er nun, noch 1773, den Traum Josephs der Wiener Galerie für den Großherzog Leopold und sein Selbstbildnis für die Uffizien malte. Bis ins Jahr 1774 hinein blieb er in Florenz. Der Abschied wurde ihm doppelt schwer, da seine Gattin sich im entscheidenden Augenblick wieder nicht entschloß, ihm nach Madrid zu folgen, sondern nach Rom zurückkehrte. Im Mai 1774 finden wir ihn in Turin; erst im Juli dieses Jahres können wir ihn wieder in Madrid nachweisen.

9.

Nach Madrid zurückgekehrt, suchte Anton Raphael Mengs seinen Wohltäter für sein langes Ausbleiben durch eine um so angestrengtere Tätigkeit im königlichen Dienste zu entschädigen. Es ist geradezu erstaunlich, was er hier in den nächsten zwei Jahren noch alles schuf: an riesigen Deckenfresken vor allen Dingen seine Madrider Hauptleistung, das Deckengemälde im königlichen Speisesaal, das die Vergötterung des in Spanien geborenen römischen Kaisers Trajan darstellt, und das allegorische Deckenbild im Theater zu Aranjuez, das die Vergänglichkeit irdischer Lust versinnlicht; dann noch zahlreiche Kirchenbilder, weltliche Staffeleigemälde und Bildnisse, und schließlich eine Reihe seiner literarischen Werke in den vier Sprachen, die er so beherrschte, daß er sie druckfertig, wenn auch nicht immer mustergültig, schrieb.

Bald aber konnte es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Mengs durch sein rastloses, fast möchte man sagen wahnsinniges Arbeiten, wobei es ihm, da seine Familie außerordentlich kostspielig lebte, auch wesentlich mit um den Geldgewinn zu tun war, seine Gesundheit vollständig untergrub. Ende 1776 war er fertig. Er erbat sich von seinem hochherzigen König die Erlaubnis, da er das Madrider Klima nicht vertragen könne, ganz nach Italien zurückkehren zu dürfen; und er erhielt seinen Abschied unter wahrhaft königlichen Bedingungen. Ohne irgendeine Verpflichtung zu übernehmen, behielt er die Hälfte seiner Bezüge als Ruhegehalt; dazu erhielt jede seiner fünf Töchter 200 Scudi Pension; und der König versprach ihm, sich seiner beiden Söhne annehmen zu wollen.

Am 11. März 1777, einen Tag vor seinem neunundvierzigsten Geburtstage, kam der Meister wieder in Rom an, wo ihm nun nur noch wenig mehr als zwei Jahre zu leben beschieden war. Aber auch diese zwei Jahre waren noch reich an Arbeiten und Entwürfen. Papst Pius VI. (1775—1795) beehrte ihn mit dem von den größten Künstlern früherer Jahrhunderte als höchste Auszeichnung begehrten Auftrag, ein großes Altarblatt für die Peterskirche zu malen. Doch vollendete er nur mehr den

Karton des Werkes, dessen Gegenstand das „Weide meine Schafe!“ war. Dagegen führte er gleich 1777 noch eine lebensgroße Darstellung der Befreiung der Andromeda durch Perseus aus. Für den Perseus benützte er den Apoll des Belvedere, für die Andromeda eine weibliche Gestalt eines Reliefs in der Villa Pamfili. Das Bild gelangte nach mannigfaltigen Schicksalen in die Eremitage zu St. Petersburg, die in ihrem Parisurteil noch ein zweites großes mythologisches Werk der letzten Jahre des Meisters besitzt. Auch war er archäologisch und literarisch noch eifrig tätig. Seinen archäologischen Scharfsinn zeigte er zum Beispiel in seiner Abhandlung über die Niobidengruppe — in Gestalt eines Briefes an Monsignor Fabroni, den Rektor der Universität Pisa. In ihr stellte er zuerst die heute allgemein als richtig anerkannte Ansicht auf, daß die zu dieser Gruppe gehörigen, bekannten, zumeist in Florenz aufbewahrten antiken Statuen nicht die im Altertum berühmten Originale des Skopas oder des Praxiteles, sondern nur spätere, von verschiedenen Händen ausgeführte Kopien nach diesen seien. Auf dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte dagegen sind die „Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri denominato Correggio“ sein Hauptwerk, durch das er in der Tat unsere Kenntnis der Lebensgeschichte Correggios gefördert hat, wenn auch sein Schüler Ratti später behauptete, das meiste Material zu diesem Buche herbeigeschafft zu haben. Doch würde es hier zu weit führen, Mengs' wissenschaftliche Tätigkeit eingehend zu erörtern.

Immer wieder kehrte er von ihr zum künstlerischen Schaffen zurück. Das letzte Werk, das er begann, war wieder von Karl III. von Spanien bestellt. Es war eine große Verkündigung Mariä, die als Altarblatt für die königliche Kapelle in Aranjuez bestimmt war, aber, da der Meister sie nicht ganz vollendet hinterließ, nicht an ihren Bestimmungsort abgeliefert wurde. Sie blieb in Rom, wo sie 1816 für die kaiserliche Galerie zu Wien erworben wurde. Daß das Werk unvollendet ist, sieht man ihm kaum an. Nächst der Himmelfahrt Christi in der katholischen Kirche zu Dresden, der Anbetung der Hirten im Madrider Museum und einer vielgepriesenen Grablegung, die sich wahrscheinlich noch im Schlosse zu Madrid befindet, ist diese Verkündigung, deren Entwurf sich ebenfalls in der Eremitage zu St. Petersburg befindet, als Mengs' bedeutendstes Altarwerk zu bezeichnen. Das Bestreben, correggeske und rafaelische Eigenart zu verschmelzen, tritt auch in diesem letzten Gemälde des Meisters noch deutlich hervor. Seinen reizvollsten Bestandteil bildet der Engelreigen, der zwischen dem liebend in weißem Gewande aus den Wolken herabschauenden ewigen Vater und der Gruppe des großen Engels mit der heiligen Jungfrau zu vermitteln scheint.

Während Mengs noch an diesem Bilde malte, erlag er seinen langjährigen Leiden. Seine Gattin, die er über alles liebte, war ihm in den Tod vorangegangen. Sie war am 3. April 1778 dem römischen Fieber erlegen. Neunundzwanzig Jahre war er mit ihr vermählt gewesen; zwanzig Kindern, von denen sie jedoch nur sieben überlebten, hatte sie das Leben geschenkt. Seinem alten Schüler und Freunde Ratti in Genua schrieb Mengs am 9. Mai 1778: „Kaum war ich wieder aufgestanden, so erkrankte meine liebe Frau an einem leichten Wechselfieber (una legger terzana), das sich jedoch rasch in ein akutes Fieber (febre acuta) verwandelte, an dem sie (mit dem Beistand zweier berühmter Ärzte) zu meinem großen Schmerze am dritten des vergangenen Monats April gestorben ist. Seit dieser Zeit habe ich schon wieder Wechselfieberanfälle gehabt, auch werde ich sehr von einem grausamen Husten und von Schmerzen in der Brust und im ganzen Körper gequält, die mit großer Schwäche verbunden sind. Andere Neuigkeiten von hier kann ich Ihnen nicht mitteilen. Es bleibt mir daher nur das Verlangen, Sie glücklicher als mich zu wissen, wie ich es Ihnen von ganzem Herzen wünsche.“ Im nächsten Jahre erlebte er noch die Verheiratung zweier seiner Töchter. Die älteste, Anna Maria, die 1751 in Dresden geboren war, heiratete den damals berühmten spanischen Kupferstecher Manuel

Salvador Carmona, der freilich einundzwanzig Jahre älter war als sie. Die zweite heiratete „einen gebildeten und wohlbemittelten Menschen" von Ancarona im Gebiete von Ascoli. Aber der Meister selbst hatte keine Freude mehr am Leben und war von Todesahnungen erfüllt. Mehrfacher Wohnungswechsel half ihm nichts, die Zuziehung eines Quacksalbers natürlich erst recht nichts. Sein Hausarzt behielt recht. Als seine Leiche geöffnet wurde, stellte sich heraus, daß seine Lunge ganz gesund war und daß auch seine anderen Organe nicht tödlich verletzt waren. Die Ärzte sagten nun, er sei an Überanstrengung, schlechter Ernährung und den Folgen häufiger Wechselfieber gestorben. Bianconi schildert seinen Tod mit folgenden Worten: „Anton Raphael Mengs, der Ruhm seines Vaterlandes Sachsen, Spaniens und Roms, starb, einundfünfzig Jahre alt, am 29. Juni 1779; und er starb so voller Frömmigkeit und Geistesgegenwart, als hätten die Kräfte seiner schönen Seele sich nicht verringern, sondern nur alle auf einmal erlöschen können."

Nach seinem Tode flammte sein Ruhm eine Weile heller auf als je. Azara, der spanische Gesandte in Rom, ließ seine Büste im Pantheon neben derjenigen Rafaels aufstellen. Ratti, Azara, Bianconi und Guibal schrieben, wie erwähnt, seine Lebensgeschichte. Azara gab gleichzeitig seine literarischen Werke heraus. Die Kaiserin Katharina von Rußland gab Befehl, wie der damalige sächsische Gesandte in St. Petersburg am 7. September 1779 nach Dresden berichtete, „alle Gemälde aus der Verlassenschaft des berühmten Mengs zu kaufen, sie mögen kosten was sie wollen". Seine zweite Sammlung antiker Gipsabgüsse — die erste hatte er dem König von Spanien für die Madrider Akademie geschenkt — wurde 1783 von der sächsischen Regierung für Dresden angekauft. — Kunstwerke waren freilich auch das einzige, was er seinen Erben hinterließ, da seine großen Einnahmen stets nur eben hingereicht hatten, seine großen Ausgaben zu decken.

10.

Ein Blick in die Schriften des Meisters wird unser Schlußurteil über ihn wesentlich erleichtern. Daß er außerordentlich viel gekonnt, mehr gekonnt hat als die meisten seiner Zeitgenossen, hat sich uns freilich schon aus dem Verlaufe unserer Beobachtungen in reichem Maße ergeben. Pecht sagt mit Recht: „Die ganze Cornelianische Schule hat niemals auch nur eine einzige Hand zu malen vermocht, wie wir sie auf seinen Bildern finden." Wie es aber mit seinem künstlerischen Wollen, seiner Stellung zur Natur, seinem künstlerischen Geiste bestellt war, darüber müssen seine Schriften, deren meiste ja seinen künstlerischen Grundsätzen gewidmet sind, uns die beste Auskunft geben. Wir brauchen in ihnen auch nicht lange nach seiner Meinung zu suchen. Wiederholt er sie doch stets und überall mit etwas anderen Worten!

Mengs geht zunächst von allgemeinen Ideal- und Schönheitsbegriffen aus: „Die Schönheit ist die Seele der Natur," sagt er, und „die Schönheit erhebt unsere Seele über die Menschheit." „Die Kunst kann die Natur an Schönheit übertreffen." „Es kann immer noch einen größeren als den größten Künstler geben." „Kein Maler von allen denen, deren Werke wir vor Augen haben, hat den Weg der höchsten Vollkommenheit gesucht." „Ich will unter Ideal die Wahl verstanden wissen, womit in der Natur eine gute Auswahl zu treffen und nicht neue Dinge zu erfinden." Um seine Auswahl treffen zu können, wendet er sich den kunstgeschichtlichen Vorbildern zu. Alles Gotische ist abscheulich und barbarisch. Auch alle Meister des 15. Jahrhunderts, einschließlich Leonardo da Vinci, haben noch nicht sehen können. Leonardos Manier sei trocken, er habe die bezaubernde Kunst des Helldunkels nicht gekannt (!). Sogar Michelangelo habe fehlerhaft gezeichnet. Kurz, vor Rafael, Tizian und Correggio — und nach den alten Griechen — habe es nur Maler gegeben, deren

Gemälde „ein wahres Chaos" sind, „ungestalte Werke solcher Künstler, die die Natur nachahmen wollten, aber nicht konnten". Dürer, der Barbar, hätte vielleicht ein großer Meister werden können, wenn er in Italien zur Welt gekommen wäre. So kommt er zu dem Schlußsatz: „daß der Maler, welcher den guten Geschmack, nämlich den besten Geschmack erlernen will, folgende vier Muster studieren muß, nämlich 1. in den Antiken den Geschmack der Schönheit; 2. an dem Rafael den Geschmack der Bedeutung und des Ausdrucks; 3. an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie und 4. an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits." Nachhinkt dann das halbe Zugeständnis: „Übrigens muß er sich in diesen verschiedenen Teilen dadurch vollkommen machen, daß er die Natur beständig studiert." Man sieht, es ist das sogenannte „eklektische Rezept" in eindringlichster Gestaltung.

Daß die Kunst erlernbar sei, was er ja an sich selbst erfahren zu haben meinte, sagt er an anderen Stellen: „Ich für meine Person wiederhole es noch einmal und glaube fest, daß alles Schöne, was die Menschen hervorgebracht haben, nach eben den Grundsätzen wieder hervorgebracht werden kann"; und „die Geduld überwindet alle Schwierigkeiten".

Die Gerechtigkeit erheischt allerdings, hinzuzufügen, daß er in seinen allerletzten Schriften, besonders in seinem Schreiben an Herrn Ponz vom 4. März 1776 (in spanischer Sprache geschrieben und so zuerst abgedruckt im sechsten Bande von Ponz' Viage de España, S. 186—259) über die Gemäldeschätze im Schlosse zu Madrid, doch eine wesentlich weitere und freiere kunstgeschichtliche Anschauung verrät, sich, rückwärtsschauend, wenigstens noch zu einem Lobe Domenico Ghirlandajos aufschwingt und, vorwärtsblickend, wie das freilich in Madrid auch nicht anders anging, zu fast unbedingter Bewunderung des Velazquez versteigt, von dessen Teppichwirkerinnen gerade er an dieser Stelle das bekannte geistvolle Wort gebraucht, „es scheine, als hätte an der Ausführung dieses Werkes die Hand keinen Anteil gehabt, sondern nur der Wille den Pinsel geführt".

Aber diese verspätete kunstgeschichtliche Einsicht hat weder seine eigene künstlerische Grundanschauung noch sein eigenes Schaffen beeinflußt. Jene zuerst angeführten Stellen aus seinen älteren Schriften sind vielmehr der getreue Spiegel der ganzen Mengsschen Theorie und der ganzen Mengsschen Praxis. Nachahmung mit Auswahl! Zusammensetzung des Ideals aus den besten Eigenschaften einiger erlesener Meister! Unsere heutige Kunstanschauung bewegt sich in entgegengesetzten Geleisen. Die Kunst, die uns erwärmen soll, muß mit dem eigensten Selbst des Künstlers durchgeistigt, mit seinem innersten Herzblut getränkt sein.

Für uns ist Mengs, so sehr wir seine technische Meisterschaft bewundern mögen, daher auch nicht der Bahnbrecher einer neuen Kunstanschauung, sondern nur der Nachgeborene, der die Kunstentwicklung der vorhergehenden 250 Jahre noch einmal in sich zusammenfaßt und verkörpert, indem er gewissermaßen den Durchschnitt aus ihrem Können und Kennen zieht. Unser Liebling, ein Liebling unserer Zeit und unseres Volkes, dem er den Rücken gekehrt hat, wird Anton Raphael Mengs nie wieder werden können. Aber das darf uns nicht hindern, seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung gerecht zu werden und ihn zu feiern — ihn zu feiern als den ersten deutschen Meister nach jahrhundertelangem Hinsiechen deutscher Kunst, der es verstanden hat, die Augen der ganzen Welt auf sich zu ziehen und den Ruhm deutscher Künstlerschaft wieder in den fernsten Ländern zu verbreiten; und wenn wir seiner gedenken, dürfen wir auch seines Vaters Ismael nicht vergessen, der ihn absichtlich und zielbewußt gerade zu dem gemacht hatte, was er geworden ist.

II. Über Alfred Rethel, Arnold Böcklin und Hans Thoma*)

Drei Berichte

1. Alfred Rethel

(Die Rethel-Ausstellung im Dresdener Kupferstichkabinett 1897)

Die Rethel-Ausstellung, die Scharen von Kunstfreunden anlockt oder anlocken sollte, reiht sich äußerlich zwar den regelmäßigen Vierteljahrsausstellungen aus den Schätzen des Kupferstichkabinetts an, ist aber zugleich als ein Ereignis tiefer greifender Art im Kunstleben Dresdens aufzufassen. Besteht sie doch aus nicht weniger als 111 neuerworbenen eigenhändigen Zeichnungen Alfred Rethels! Bildeten diese Zeichnungen, unter denen sich die Entwürfe zu allen seinen Hauptwerken befinden, doch den ganzen künstlerischen Nachlaß des Meisters, soweit er sich noch im Besitze seiner Familie befand! Und harrten Deutschlands ernsteste Kunstfreunde doch schon seit Jahren mit Spannung der Entscheidung, in welcher Sammlung diese „Kinder" Rethels, wie er sie selbst nannte, eine bleibende Stätte finden würden. Daß es Direktor Lehrs, von der Generaldirektion unterstützt, im ersten Jahre seiner Amtsführung gelungen ist, diesen Schatz echt deutscher Kunst für Dresden zu heben, ist ein Erfolg, zu dem man ihm Glück wünschen muß.

Wäre an sich keine Sammlung Deutschlands in höherem Maße als die anderen berufen gewesen, das Lebenswerk eines deutschen Künstlers vom Range Rethels aufzunehmen, so machten die mannigfachen Beziehungen, die die reifste Lebenszeit des Meisters mit Dresden verknüpften, den Besitz fürs Dresdener Kupferstichkabinett doch doppelt begehrenswert. Die letzten Lebensjahre vor seiner geistigen Umnachtung verbrachte Rethel abwechselnd in Aachen, wo er seine gewaltigen Rathausfresken ausführte, und in Dresden, wo seine nicht minder gewaltigen Folgen gezeichneter Darstellungen unter Bürkners Leitung in Holz geschnitten wurden. In Dresden hat er denn auch eine Reihe der reifsten Kompositionen seiner letzten Zeit geschaffen, und an Dresden fesselten ihn durch seine Gattin die innigsten Familienbande.

Im übrigen gehörte Alfred Rethel seiner Entwicklung und seiner Wirksamkeit nach dem rheinischen Kunstkreise des zweiten Viertels unseres Jahrhunderts an. Bei Aachen am 15. Mai 1816 geboren, hat er auch für Aachen das Hauptwerk seines Lebens geschaffen. In Düsseldorf seit 1829 unter Wilhelm von Schadows Leitung vom Akademieschüler zum gefeierten Maler herangebildet, kehrte er, nachdem er der Düsseldorfer Schule entwachsen war, wiederholt zu kürzerem oder längerem Aufenthalte in die niederrheinische Kunsthauptstadt zurück, in der er auch nach siebenjährigen, ihm selbst freilich kaum zum Bewußtsein gekommenen Qualen am 1. Dezember 1859 verschied. In Frankfurt a. M., der eigentlichen Stadt seiner Wahl,

*) Die ersten beiden dieser Arbeiten sind Ausstellungsberichte. Der Artikel über die Rethel-Ausstellung im Dresdener Kupferstichkabinett (1897) erschien im „Dresdener Journal" vom 20., 21. und 22. April 1897; der über die Baseler Böcklin-Ausstellung 1897 wurde für die „Tägliche Rundschau" (Unterhaltungsbeilage Nr. 236 und 237 vom 8. und 9. Oktober 1897) geschrieben. Der letzte dieser Berichte, eine Besprechung des ersten Bandes von Henry Thodes großem Thomawerke (Bd. I und II, Frankfurt a. M. 1900; Bd. III und IV folgten bis 1909) erschien in der Unterhaltungsbeilage der „Täglichen Rundschau" Nr. 68 und 69 vom 22. und 23. März 1900.

seit 1837 im Anschluß an Ph. Veit und im Wettbewerb mit Ed. Steinle vom „gefeierten Maler“ zum großen Künstler weiterentwickelt, hat er am Gestade des Mains eine Reihe seiner edelsten Werke geschaffen und den Boden bereiten helfen, auf dem Künstler wie Hans Thoma und Wilhelm Steinhausen, wie Wilhelm Trübner und Fritz Boehle standen und stehen.

Alfred Rethel gehört zu den großen deutschen Zeichnern und Stilisten der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Wie die meisten von ihnen, gab er sein bestes Selbst einerseits in Kompositionen für die monumentale Wandmalerei, andererseits nach Dürers und Holbeins Vorgang in Zeichnungen, die zur Vervielfältigung bestimmt waren. Wie die wenigsten von ihnen aber zeigte er sich auch der Ausführung seiner Kartons al fresco gewachsen. Die wenigen Wandgemälde im Rathause zu Aachen, die ihm eigenhändig auszuführen vergönnt waren, zeigen gerade in der monumentalen Strenge ihrer Haltung und Färbung, daß Rethel der berufene Meister gewesen wäre, die deutsche Freskomalerei noch mindestens während des dritten Viertels unseres Jahrhunderts auf einer Höhe zu erhalten, die sie unter schwächeren Händen und unter den ableitenden Einflüssen der Ölmalerei nicht zu behaupten vermochte. Mit doppeltem Schmerze muß es uns daher erfüllen, daß die geistige Kraft des Meisters schon in seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre plötzlich erlosch. Aber was er bis dahin geschaffen, genügte, ihn den größten Meistern seiner Richtung anzureihen: und noch heute urteilen wir, daß er mit Schwind und Richter zu den wenigen auf Cornelius folgenden deutschen Idealzeichnern gehört, die sich einen Platz im Herzen des Volkes bewahrt haben.

Um Rethels Entwicklungsgang zu verstehen, darf man nicht vergessen, daß er ein Menschenalter jünger war als Cornelius, Overbeck, Veit und Schnorr von Carolsfeld. Die präraffaelitisch angehauchte Frühlingszeit der neudeutschen Kunst war bereits vorüber. Neben die Stilisten, die immer allgemeiner und stilloser wurden, stellten sich bereits die Schüler Wilh. von Schadows, die Realisten und Koloristen zu sein wähnten. Im gewöhnlichen Verlauf der Dinge hätte Rethel sich Hübner, Lessing, Carl Sohn usw., die noch ältere Schüler Schadows waren als er, parallel entwickeln müssen; und in der Tat verraten die Ölgemälde, mit denen er seit seinem sechzehnten Lebensjahre in Düsseldorf Aufsehen erregte, bei aller Lebendigkeit ihrer geschichtlichen Erzählungsweise keine anderen malerischen Eigenschaften, als sie der Düsseldorfer Schule zu Anfang der dreißiger Jahre geläufig waren. Aber gerade weil ihm die süßliche Härte und sentimentale Buntheit dieses erst im Entstehen begriffenen angeblichen „Realismus“ und „Kolorismus“ nicht behagte, wandte der Einundzwanzigjährige 1837 den Düsseldorfer Lorbeeren den Rücken, um in Frankfurt anderen Zielen nachzustreben.

Freilich waren auch die Ziele der Schadow-Schule nur allzuberechtigt. Ihre Bestrebungen bildeten den natürlichen und notwendigen Rückschlag gegen die Einseitigkeiten der Kartonzeichner und Griffelkünstler. Nachdem man aber in Deutschland, das Kind mit dem Bade ausschüttend, alle malerischen Überlieferungen der „guten alten Zeit“ abgeschüttelt hatte, fielen die ersten Schritte auf dem Wege zu einer malerischen Malerei eben kindlich und unbeholfen aus. Man erreichte selbst die ersten Staffeln auf dem Wege zum Ziele erst nach Jahrzehnten und nicht ohne beim Ausland in die Schule gegangen zu sein. Inzwischen lebte die zeichnerische deutsche Idealkunst jener Zeit sich in abgeschlossener Eigenart aus, und es war ein Glück für sie, daß es einen Meister vom Schlage Rethels trieb, ihr noch einmal neues Leben einzuflößen.

Unter den erworbenen und ausgestellten Blättern des Meisters befinden sich zahlreiche Zeichnungen seiner ersten Düsseldorfer Zeit. Zum Teil sind es Entwürfe für seine Ölgemälde. Alle zeigen mit größter Entschiedenheit die ausgesprochen geschichtliche Richtung, die dem jungen Künstler sozusagen angeboren war. Ohne

Umschweife wandte er sich der Darstellung der geschichtlichen Gestalten und Ereignisse zu, die den größten Eindruck auf jugendliche Gemüter zu machen pflegten. Der Apostel der Deutschen, Bonifazius, wie er, nachdem er die Eiche des Donnerers gefällt hatte, die anstürmenden Heiden beschwichtigt (schon 1831 gezeichnet), wie er die Kirche mit dem Kreuze in den Sand zeichnet (1833), wie er von den Friesen überfallen wird, wie er, erschlagen am Boden liegend, dem Streit der Sieger über die Beute nicht mehr zu wehren vermag — Karl Martell als Sieger über die Mauren in der Schlacht bei Tours (1832) — Arnold von Winkelried, wie er in der Schlacht bei Sempach fallend „der Freiheit eine Gasse" bricht (1834 entstanden, wie die datierte Zeichnung „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach") — Gottfried von Bouillon, wie er als Sieger im heiligen Lande inmitten der Seinen zum Dankgebet in die Knie gesunken ist (um 1835) — das waren seine Helden, das waren die Begebenheiten, die seine künstlerische Einbildungskraft befruchteten. Ohne Umschweife wandte der junge Künstler sich auch bei jeder Darstellung sofort dem Kern der Handlung zu, den er klar und anschaulich herauszusehälen verstand. Gerade diese Haupteigenschaft des echten Geschichtsmalers zeigte sich schon in seinen frühesten Werken; gerade ihretwegen wurde er von Anfang an gefeiert; gerade sie blieb ihm auch bis ans Ende seines Schaffens treu. Im übrigen aber dürfen wir allen diesen Entwürfen gegenüber nicht vergessen, daß wir die Arbeiten eines fünfzehn-, sechzehn-, siebzehn-, achtzehnjährigen Jünglings vor uns haben. Zwischen der ältesten, noch recht kindlichen Bonifaziuszeichnung von 1831 und der Darstellung Gottfried von Bouillons liegen deutlich erkennbare Fortschritte. Aber wir würden heute kaum von einer einzigen dieser Zeichnungen, denen noch ein gutes Stück des damaligen Düsseldorfer Durchschnittsstils anhaftet, Aufhebens machen, wenn sie nicht eben als Jugendarbeiten Alfred Rethels unsere Aufmerksamkeit auf sich zögen. Dies gilt selbst von dem oft gepriesenen „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach" von 1834; es gilt von der „Auffindung der Leiche Gustav Adolfs auf dem Schlachtfelde von Lützen", einem koloristisch empfundenen Nachtstück mit Fackelbeleuchtung, das einzig unter Rethels Werken dasteht; und es gilt von der allegorischen Darstellung der „Drei Stände", die ihrer künstlerischen Erfindung und Empfindung nach doch noch etwas Dürftiges hat.

Noch in Düsseldorf entstanden auch seine einundzwanzig „Umrisse" zu Adelheid von Stolterfoths Gedichten „Rheinischer Sagenkreis". Das Werk erschien 1835 in Düsseldorf. Rethels Zeichnungen wurden von J. Dielmann lithographiert, verloren aber durch die Umzeichnung einen Teil ihrer Frische und Ursprünglichkeit. Die ausgestellten Federzeichnungen Rethels knüpfen freilich hier und da an die in den zwanziger Jahren erschienenen Umrißzeichnungen Moritz Retzschs zu Schillers, Goethes und Shakespeares Werken an, zeichnen sich aber doch durch größere Unmittelbarkeit der Erfassung des dichterischen Mittelpunkts und durch ein klareres Gleichgewicht im Zusammenschluß der Zeichnung aus. Am phantasievollsten klingen die Dichtung und das Bild in der Darstellung vom „Mäuseturm" zusammen. Übrigens fehlen unserer Sammlung drei der Originalzeichnungen, außer der zum Titelblatt auch die zu den Sagen von der Braut vom Rheinstein und von des Rheinbergers Grab.

Der ersten Frankfurter Zeit Rethels gehören zunächst eine Reihe biblischer Entwürfe an. Daß Veit den jungen Meister zur religiösen Malerei führte, ist ebenso erklärlich, wie daß dieser dem strengen Konvertiten gegenüber, an den er sich künstlerisch angeschlossen hatte, seinen protestantischen Standpunkt wahrte. Er wandte sich zunächst Vorwürfen des Alten Testaments zu. Der weichen Passivität gegenüber, mit der die damalige Düsseldorfer Schule die Gegenstände dieser Art auszustatten pflegte, suchte er sie von Anfang an mit energischerem und dramatischerem Leben zu erfüllen; und seiner eigenen bisherigen Düsseldorfer Formensprache gegenüber suchte er sich einfacher, strenger und wuchtiger zugleich auszudrücken. Von den

ausgestellten Blättern zeigen dies der „Hiob" von 1838, der „Jakob, dem seine Söhne das blutige Gewand Josephs bringen", der „David im Zelte Sauls", die „Salbung Davids", bis zu einem gewissen Grade auch der „Tod Absaloms" von 1839, in höchstem Maße aber die mit derselben Jahreszahl versehene Zeichnung des Moses, im Begriffe, die Gesetzestafeln zu zerschmettern. Rethels schönstes Blatt aus dem Alten Testament, das Josua darstellt, wie er die Bundeslade durch den Jordan führt, wird noch etwas später entstanden sein, wirkt in der strengen Klarheit ihrer Anordnung aber heute noch so unmittelbar ergreifend, wie da sie entstand. Von den wenigen ausgestellten Darstellungen aus dem christlichen Gebiete zeigen „Die Steinigung des Stephanus" und „Die Bekehrung des Saulus" den freien und bewegten Stil der reifsten Frankfurter Zeit Rethels. Ungleich den meisten deutschen Zeichenkünstlern der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, deren Jugendarbeiten uns als die selbständigsten und unmittelbarsten in höherem Grade anziehen, als die Arbeiten ihrer späteren Zeit, wurde Rethel immer eigenartiger, immer freier in herber Größe, je älter er wurde. Der Gegensatz seiner Frankfurter zu seiner Düsseldorfer Zeit kommt uns auch schlagend zum Bewußtsein, wenn wir seine in Frankfurt entstandenen sinnbildlichen Zeichnungen, Buchillustrationen und geschichtlichen Darstellungen mit seinen Düsseldorfer Blättern der gleichen Art vergleichen. Gegenüber jener Darstellung der „Drei Stände": welche Wucht und Wahrheit in seiner „Justitia" oder „Nemesis", dem Bilde der himmlischen Gerechtigkeit, die mit verbundenen Augen, dem Schwert in der gesenkten Rechten, dem Stundenglas und der Wage in der erhobenen Linken siegesgewiß in göttlicher Ruhe über dem entsetzt enteilenden Mörder schwebt! Welche Kraft, welches Leben in der im voraus an Klinger erinnernden Darstellung „Phrygier bändigen das Pferd"! Gegenüber den zahmen „Umrissen" zum „Rheinischen Sagenkreis", welche herbe Strenge, welche epische Größe in seinen zehn Kopfstücken zum 21., 26., 27. und 33. bis 39. Abenteuer der 1840 erschienenen Marbachschen Übersetzung des Nibelungenliedes! „Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Eduard Bendemann und Julius Hübner" steht auf dem Titelblatt. Daß Rethel den vollen vierten Teil der Zeichnungen geliefert hatte, ist nur aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich. Doch aber urteilte die Kritik schon früh, daß die Rethelschen Bilder am tiefsten aus dem Geiste unseres großen herben Heldengedichts geschöpft seien! Auf alle erworbenen geschichtlichen Blätter aus der Frankfurter Zeit des Meisters einzugehen, würde uns zu weit führen. Von den Fresken des „Römers" zu Frankfurt, die die geschichtlichen Bildnisse der deutschen Kaiser in ganzen, überlebensgroßen Gestalten darstellen, waren Rethel vier übertragen worden. Er malte Philipp von Schwaben, Maximilian I., Maximilian II. und Karl V. Der Entwurf zur Darstellung Karls V., der bedeutendsten von allen, befand sich leider nicht mehr im Besitze der Erben des Künstlers. Für die Darstellung Philipps ist aber ein in kräftigen Wasserfarben ausgeführter Entwurf, für die anderen beiden Kaiserbildnisse sind Bleistiftstudien ausgestellt. Statt aller übrigen, aller eigentlichen Geschichtsdarstellungen Rethels aus dieser Zeit genügt es, des Meisters Originalentwürfe zu den Fresken aus dem Leben Karls des Großen im Rathause zu Aachen hervorzuheben.

* * *

Wohl schon 1839 hatten der Gemeinderat von Aachen und der Verwaltungsrat des Rheinischen Kunstvereins zu Düsseldorf sich zusammengetan, um auf gemeinsame Kosten die große Halle des alten Aachener Rathauses mit geschichtlichen Fresken ausschmücken zu lassen. Ein Wettbewerb wurde ausgeschrieben. Rethel, der Dreiundzwanzigjährige, besiegte spielend die Düsseldorfer Geschichtsmaler. Vom 4. August 1840 ist der in Frankfurt geschriebene Jubelbrief des Meisters an seine Angehörigen datiert, in dem er ihnen seinen Sieg verkündet. Der Ausführung

aber stellten sich Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten entgegen. Die römische Partei in Aachen, der Rethels Kaiserbilder nicht päpstlich genug waren, wußte ihre Ausführung sechs Jahre lang hinauszuschieben. Es bedurfte eines Machtwortes des Königs Friedrich Wilhelm IV., bei dem Rethel 1846 in besonderer Audienz vorstellig geworden war, den Widerstand der Aachener Gegner des Meisters zu brechen. Von den elf ausgestellten großen Blättern, die zu den Entwürfen für die Aachener Kaiserfresken gehören, tragen neun die gemeinsamen Unterschriften des damaligen Düsseldorfer Akademiesekretärs Professor Wiegmann und Alfred Rethels vom 28. Juli und 20. August 1846. Wahrscheinlich sollten dadurch, nachdem sechs Jahre seit ihrer Ausstellung verstrichen waren, die preisgekrönten und zur Ausführung bestimmten Entwürfe noch einmal amtlich als solche anerkannt werden. Doch wurden tatsächlich nur acht von ihnen ausgeführt. Der Meister selbst malte zwischen 1846 und 1851 die vier ersten Kompositionen in Aachen al fresco, nämlich 1. Kaiser Otto III. in Karls des Großen Gruft im Jahre 1000; 2. die Zerstörung der Irmensäule bei Paderborn im Jahre 772; 3. Karls Einzug in Pavia im Jahre 774; 4. die Sarazenenschlacht bei Córdova im Jahre 778. Die ausgeführten großen Kartons zu diesen Fresken befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin. Zu der fünften Darstellung der „Taufe Wittekinds im Jahre 785" vollendete der Meister, schon erkrankt, 1851 in Dresden noch den Karton, der sich ebenfalls im Besitze der Berliner Sammlung befindet. Unser Entwurf zeigt, daß Rethel damals auch an diesem noch Veränderungen vorgenommen hatte. Die Ausführung des Bildes al fresco aber mußte er schon seinem Schüler Joseph Kehren überlassen; und dieser führte nach unseren Entwürfen drei weitere Bilder erst im Karton, dann al fresco aus, nämlich 6. die Krönung Karls des Großen durch Leo III.; 7. den Empfang der päpstlichen Gesandtschaft beim Bau des Aachener Münsters; 8. die Übergabe der Krone durch Karl den Großen an seinen Sohn Ludwig den Frommen. Die neunte Komposition, die die Namenszeichnung Wiegmanns und Rethels trägt, „Der Empfang der Gesandten Harun al Raschids", kam überhaupt nicht zur Ausführung. Ebenso wurde der zehnte Entwurf aus kirchlichen Gründen verworfen. Stellte er doch die Kirchenversammlung zu Frankfurt dar, auf der Karl der Große den Grundsatz verkündet haben soll, daß das Bild selbst nicht verehrt werden dürfe, sondern nur Symbol sei. Der elfte unserer Entwürfe aber ist eine nur in Einzelheiten anders gefaßte Wiederholung der Darstellung der Übergabe der Krone an Ludwig den Frommen. Jedenfalls gewähren unsere elf Originalentwürfe den vollständigsten Überblick und tiefsten Einblick in des Meisters Eigenarbeit. Der sichere Griff, mit dem er die entscheidenden Augenblicke aus dem Leben des großen Frankenkönigs hervorgehoben, wurde von Anfang an ebenso bewundert wie die bildnerische Kraft, mit der er diese Augenblicke zu veranschaulichen verstanden hatte. Alles, was der echten Monumentalmalerei nottut, die klare Hervorhebung der Haupthandlung, die möglichste Beschränkung der Nebenfiguren, die Unterordnung alles Beiwerks, die übersichtliche Gliederung der Darstellung, der architektonische Aufbau im Anschluß an den baulich gegebenen Raum, findet sich hier überzeugend vereinigt. Die geschichtlichen Darstellungen seiner früheren Zeit erscheinen dagegen leerer und voller zugleich. Am glänzendsten treten die großen Eigenschaften dieser Bilderfolge hervor in der Darstellung der Schlacht bei Córdova, deren Mittelpunkt der Kaiser bildet, wie er hoch zu Rosse den Schaft der über einem von weißen Ochsen gezogenen Wagen flatternden Fahne des Propheten mit starker Hand erfaßt und zerbricht, in dem Bilde des Einzugs des Kaisers in Pavia, das ihn lorbeerbekränzt mit der eisernen Lombardenkrone auf der Hand zeigt, wie er, an dem gefangenen Desiderius und dessen zitternder Gemahlin vorüber sein Roß in das geöffnete Tor hineinlenkt, besonders aber in dem phantastisch ergreifenden Gemälde der Erbrechung der Gruft Karls des Großen durch Otto III. Die Gestalt des toten Kaisers, der aufrecht auf einem Stuhle über seinem Sarkophage

sitzt, das groß geschnittene, verwitterte Antlitz mit durchsichtigem Schleier bedeckt, das heilige Buch auf den Knien, Zepter und Reichsapfel in der Hand, strömt zugleich Schauer des Todes und unsterblicher Majestät aus. In der Sammlung befindet sich noch eine besonders wertvolle, große Wasserfarbenstudie zu dem Haupte des Kaisers. Veit Valentin hat sie im vorigen Jahr als Farbendruck in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht. Das duftige Seegrün des Schleiers, das Strohgelb des mächtigen Bartes und das feurige Zinnoberrot des Gewandes bilden einen eigenartigen Farbendreiklang, der indes übertönt wird von der mächtigen Stimme des Geistes, die aus den Zügen des toten Kaisers spricht.

* * *

Die sechs Jahre, die zwischen der Herstellung der Entwürfe zu den Aachener Kaiserfresken und dem Beginn ihrer Ausführung al fresco liegen, boten dem Meister Muße genug zu neuen Schöpfungen, und Gelegenheit genug, seinen Blick durch Studienreisen zu erweitern. Im Jahre 1842 war er zum ersten Male in Dresden, wo Rafaels Sistina ihn begreiflicherweise mächtig ergriff, Tizians Zinsgroschen aber kaum begreiflicherweise nur einen geringen Eindruck auf ihn machte. „Es scheint mir seinen Meister etwas zu verleugnen," schrieb er nach Hause. Das Jahr 1844 brachte ihn nach Rom, das ihn entzückte, aber glücklicherweise nicht irreleitete. Als deutscher Meister, wie er über die Alpen gezogen war, kehrte er zurück. Die Fahrt über die Alpen aber kam seiner ersten großen, für die Vervielfältigung bestimmten Blätterfolge, seinem „Hannibalszuge" zugute, der, wohl vor seiner Romfahrt begonnen, jedenfalls erst nach ihr vollendet, ihn während eines großen Teiles der vierziger Jahre beschäftigte.

Hannibals Zug über die Alpen im zweiten Punischen Kriege! Wer von uns hätte nicht schon auf der Schulbank seinen Hannibal bewundert, einerlei, ob er ihn oder die Römer geliebt oder gehaßt! Wer hätte nicht mit weit geöffneten Augen der schier wunderbaren Mär gelauscht, wie der heißblütige Sohn des Südens das tollkühne Wagnis unternommen, ein afrikanisches Heer mit Elefanten, Stieren und Rossen über die eisigen, wegelosen, unwirtlichen Höhen der Alpen zu führen, um die Römer in ihrem eigenen Lande zu züchtigen, ja, wie er dieses Wagnis nicht nur unternommen, sondern auch durchgeführt hat. Daß aber Rethel den Einfall gehabt hatte, diese Tat des dunklen Afrikaners mit dem Stift und dem Pinsel zu verewigen, war eine jener künstlerischen Eingebungen, die eben nur den Auserwählten zuteil werden. Nach den Stoffen aus der deutschen Kaisergeschichte, die ihn fast unausgesetzt beschäftigte, mochte er sich schon nach dem Gesetz der Veränderungslust einmal nach einem ganz anderen, allgemein menschlichen, zugleich naturgewaltigen Vorwurf sehnen, nach einem Vorwurf, der schon deshalb nur neu, eigenartig und selbstschöpferisch behandelt werden konnte, weil kein anderer ihn vor ihm behandelt hatte. Man muß zugeben, daß der Hannibalszug ein Stoff war, der allen diesen Gesichtspunkten entsprach. „Alle Schrecken der gewaltigsten Natur, bezwungen durch die eiserne Willenskraft des Menschen", könnte die Überschrift lauten. Das Bürknersche Holzschnittwerk besteht aus sechs Blättern. Unsere leicht aber wirkungsvoll in Farbe gesetzte Originalfolge besteht aus sieben Blättern. Das siebte, das den Kampf des punischen Heeres mit der Gletschereinöde veranschaulicht, ist wohl deshalb der vervielfältigten Folge nicht mit einverleibt worden, weil eines der anderen Blätter dieselbe Episode behandelt. Doch sind die beiden Zeichnungen ganz verschieden voneinander; und dem Geiste der ganzen Folge entspricht es, daß der Künstler bei den Schrecken, die die Gletscherwelt den Afrikanern bereitet, in zwei Blättern verweilt. Von unseren Aquarellen, die der Holzschnittfolge zugrunde liegen, verhält sich das erste zu den übrigen, wie das Fresko, das die Gruft des Kaisers darstellt, zu den anderen Aachener Fresken. Es führt uns in eine jüngere Zeit herab

und zeigt uns die späteren Alpenbewohner erzählend und lauschend vor den Elefantenschädeln und Pferdeknochen, den Mauerbrecher- und Waffentrümmern des karthagischen Heeres. Das zweite Blatt entfaltet die ganze vielseitige Pracht dieses Heeres bei seinem Übergange über den schäumenden Strom vor unseren Augen. Die Beschwerden des Flußüberganges sind erst ein leises Vorspiel der Schrecken, die der Krieger harren. Das dritte Blatt zeigt uns die Karthager bereits im gefährlichen Bergpaß, von den wilden Urbewohnern der Alpen bedrängt. Unter den auf sie niederstürzenden Felsblöcken und Baumstämmen brechen die tapfersten Männer wehrlos zusammen. Das vierte Bild führt uns die Gefahren der bodenlosen Abgründe vor Augen. In wirrem Durcheinander, von Geiern umschwärmt, füllen Menschen-, Elefanten- und Pferdeleichen die Kluft unter dem Gletscherspalt. Das fünfte Bild ist die eine der Gletscherdarstellungen. Stürze, was stürzen will, falle, was sich nicht halten kann! Schon ahnen wir den Sieg. Schon sehen wir den Siegeszug sicher über alle Hindernisse hinwegschreiten. Das sechste und letzte Blatt zeigt uns das Gelingen des Wagnisses. Hannibal steht an der Spitze des Zuges, zu dem er sich umwendet und deutet hinab in die fruchtbare lombardische Ebene, die sich unten zur Linken dehnt. Leider ist die Gestalt des Hannibal durch die Überarbeitung, die der Meister, als er schon erkrankt war, an ihr vorgenommen hat, einigermaßen verzerrt und verzeichnet worden. Im Holzschnitt tritt dies weniger hervor. Im übrigen aber können die Holzschnitte, so trefflich sie sind, gerade beim Hannibalzuge die Originalaquarelle mit ihrer ebenso leichten wie festen Zeichnung, ihrer ebenso zarten wie frischen Färbung nicht ersetzen.

* * *

Seit 1847 arbeitete Rethel den Sommer über meist in Aachen. Seit 1848 verbrachte er die Winter meist in Dresden. Im Jahre 1849 war er hier Zeuge des Aufstandes und seiner militärischen Unterdrückung. Düstere Phantasien erfüllten seine Seele. Seine Todesbilder entstanden, jene märchenhaft sinnbildlichen Darstellungen, die größtenteils durch den Holzschnitt vervielfältigt, Mitwelt und Nachwelt am meisten ergriffen haben. Das älteste dieser Blätter, „Der Tod als Erwürger", auch „Der Tod als Feind" genannt, entstand noch im Winter 1847/48 in Düsseldorf. Es knüpft an ein Pariser Ereignis aus der Cholerazeit an. Auf einem Maskenballe kam die Seuche zum Ausbruch. Sie sitzt als hohläugiges Weib auf einer Treppenstufe im Saale. Leichen in Masken liegen umher. Der Tod steht in der Mitte als Geiger und spielt zum Tanze. Das Gegenstück, „Der Tod als Freund", entstand erst 1851 in Dresden. In einer Turmstube, von der man in eine friedliche Landschaft hinausblickt, sitzt der lebensmüde Greis. Der Tod, der sich hereingeschlichen hat, zieht den Strang zum Grabgeläute. Das Dresdener Kupferstichkabinett besaß eine eigenhändige, in Nebendingen etwas veränderte Wiederholung dieses Blattes schon vor der Erwerbung des Nachlasses Rethels. Es ist lehrreich, die beiden Blätter hier jetzt vergleichen zu können. Das dritte Blatt dieser Folge, wenn man sie so nennen darf, dessen Entstehungsjahr unbekannt ist, ist nicht in Holz geschnitten worden. Es heißt „Der Tod als Diener" und führt uns in eine glänzende Gartengesellschaft, in der ein Gelehrter, der einen Vortrag gehalten hat, das Pult mit sich reißend, plötzlich zusammenbricht. Als Diener gekleidet, vom Rücken gesehen, steht der Tod mit der Flasche, aus der er jenem den Scheidetrunk kredenzt, in der hoch erhobenen Rechten mitten im Bilde. — Eine wirkliche Folge von sechs Blättern bilden aber die durch Bürkners Holzschnitte mit den Versen von Robert Reinick allbekannt gewordenen Zeichnungen mit dem Titel „Auch ein Totentanz". Sie waren unmittelbar durch jenen Dresdener Aufstand des Jahres 1849 eingegeben worden. In Worte übersetzt lautet ihre Lehre etwa: „Die Saat des gewaltsamen Umsturzes erntet niemand als der Tod, der sie gesäet hat." Auf dem ersten Blatte entsteigt der Tod dem Grabe. Fünf

Weiber mit Vogelkrallenfüßen empfangen ihn und rüsten ihn aus für seinen Schreckensritt. Die beiden ersten übergeben ihm das Schwert und die Wage der Gerechtigkeit, die gefesselt im Hintergrunde liegt; die letzte führt ihm den Gaul zu, auf dem er zur Stadt reiten soll. Das zweite Blatt zeigt des Todes Ritt zur Stadt, deren Fabrikschlote in der Ferne rauchen. Entsetzt flieht das Landvolk, wo er naht. Das dritte Blatt stellt uns den Tod als Volksaufwiegler und Betrüger vor. „Die Krone wiegt nicht mehr als ein Pfeifenstiel." In der Tat senkt die Schale der Wage, auf die er die Krone gelegt hat, sich nicht tiefer als die Schale, auf der ein Pfeifenstiel liegt. Aber der Tod wägt falsch. Er hält das Zünglein der Wage fest. Und das Volk merkt den Betrug nicht; nur ein blindes Weib, das mehr als die Sehenden sieht, schleicht erschreckt davon. Auf der vierten Zeichnung sehen wir den Tod heftig bewegt auf der Rednerbühne stehen. Nach der Rede, durch die er das Volk gekirrt, überreicht er ihm das Schwert der Gerechtigkeit, auf das er die Worte „Volksjustiz" geschrieben hat.

„Er schreit: Du Volk! Dies Schwert ist dein.
Wer sonst kann richten? Du allein!
Durch dich spricht Gott, durch dich allein!
‚Blut, Blut!' viel tausend Kehlen schrein."

Die fünfte Zeichnung stellt den Straßenkampf dar. Die Kanonen blitzen. Das Volk sinkt in Knäueln zusammen. Der Tod steht als Bannerträger auf der Barrikade. Die sechste, die letzte Zeichnung, zeigt uns das Ende. Die Kanonen sind verstummt. Die Trümmer rauchen. Leichen liegen am Boden. Weiber und Kinder weinen. Der Tod reitet triumphierend über die Barrikade davon.

Die wahrheitskräftige Darstellung ist hier überall durch tiefen, klaren, echten „Symbolismus" durchgeistigt; und es ist der Geist Dürers und Holbeins, der Geist ernstester und echtester deutscher Kunst, der uns aus diesen Zeichnungen anweht. Die Holzschnitte, die von Bürkner auf den Stock gezeichnet, von seinen Schülern geschnitten worden sind, bringen diese Darstellungen noch kräftiger zur Geltung als die blassen Bleistiftzeichnungen, die als solche freilich von außerordentlichem Leben erfüllt sind und einzelne Feinheiten zeigen, die sich in der Vervielfältigung verloren haben.

Den Todesbildern reiht sich noch das Neujahrsblatt an, das 1850 bis 1851 entstanden sein soll, aber die freilich wohl später daraufgesetzte Jahreszahl 1853 trägt. Ein schnaubender Eisenbahnzug mit merkwürdig altertümlich stilisierten Holzwagen! Das alte Jahr, ein Krüppel, steigt aus dem hinteren Wagen, während das neue Jahr mit dem Füllhorn, vom Friedensengel geleitet, frühlingsfrisch den vorderen Wagen besteigt. Chronos, der Zeitgott, mit Sense und Stundenglas ist Lokomotivführer. Der Heizer aber ist wieder — der Tod.

Von den übrigen Zeichnungen der letzten Zeit des Meisters können nur noch wenige hervorgehoben werden. Als Dresdener Kompositionsvereinsblätter, die auch beide in Holz geschnitten wurden, bezeichnet Wolfgang Müller von Königswinter, der erste Biograph Rethels, die beiden humorvollen Zeichnungen, wie Heinrich der Vogelsteller mitten aus seiner friedlichen Beschäftigung heraus zum König berufen wurde und wie Wenzel der Faule von Böhmen, um sich das Unterschreiben zu ersparen, das Petschaft erfand.

Im Herbst 1851 vermählte Rethel sich in Dresden. Seine Gattin verfiel gleich nach der Hochzeit in eine schwere Krankheit. Im Frühling 1852 feierte der Meister ihre Genesung durch eine große allegorische Zeichnung, die durch Gabers Holzschnitt bekannt ist. Febris, Pietas, Cura, Medicina, Salus heißen die weiblichen Gestalten, die um die Genesende beschäftigt sind. Hier tritt bereits frostige Allegorie an die Stelle des tiefgründigen Symbolismus; und ungewöhnlich frostig antikisierend sind auch die Umrisse der Gestalten. Das Blatt würde uns völlig kalt lassen, wenn

nicht warme Sonnenstrahlen durchs offene Fenster ins Krankenzimmer fielen und wenn wir nicht wüßten, daß warme Herzensempfindung die Zeichnung eingegeben hat. Aber die Kräfte des Meisters ließen offenbar bereits nach. Nur noch einmal raffte er sich auf. Wie um alle Anfechtungen abzuschütteln und dem Tode entgegenzutreten, nahm er noch einmal alle seine Kräfte zusammen, indem er sich das Lutherlied durch drei großartig abgerundete sinnbildliche Zeichnungen zu eigen machte. „Ein' feste Burg ist unser Gott", singt das erste, „Mit unsrer Macht ist nichts getan", singt das zweite, „Und wenn die Welt voll Teufel wär'", singt das dritte Blatt. Auf allen sehen wir die Mächte der Finsternis emporzüngeln, aber zurückweichen vor den Mächten des ewigen Lichtes. Es ist das trostvolle Schwanenlied des Meisters.

Die Reise nach Rom, die er im Sommer 1852 mit seiner Gattin antrat, brachte ihm keine Genesung. Unheilbar irrsinnig kehrte er zurück. Für die Kunst war er tot.

Die 111 neuerworbenen Blätter Alfred Rethels sind teils im hinteren Oberlichtsaal, in dem die Vierteljahrsausstellungen stattzufinden pflegen, teils im großen Vordersaal des Kupferstichkabinetts ausgestellt. Die vordere Schmalseite des Mitteltisches des Oberlichtsaales schmückt das lorbeergeschmückte Bildnis des Meisters, von der Hand seines Schwiegervaters, des seinerzeit viel genannten Dresdener Miniaturenmalers August Grahl. Überblicken wir das Lebenswerk Rethels in seinen ausgestellten Zeichnungen, so fällt wenigstens eines sofort in die Augen: Hier ist nichts aus der Fremde Eingeführtes, nichts aus zweiter Hand Übernommenes, hier ist alles auf heimischem Boden gewachsen, mit deutschem Gemüte erfaßt, mit warmem Eigenleben ausgeführt. Der ganzen Richtung, zu deren letzten und glänzendsten Vertretern Rethel gehört, hat kein anderes Volk etwas Gleiches an die Seite zu setzen. Sie ist durch und durch deutsch. Schon deshalb werden wir sie stets in Ehren halten, sie außerdem aber auch gerade deshalb in ihrer Einseitigkeit hochhalten, weil eine andere, malerisch reichere und vollere Richtung ihr ergänzend an die Seite getreten ist. Jedes in seiner Art. In ihrer Mannigfaltigkeit liegt der Reichtum der deutschen Kunst.

2. Arnold Böcklin

(Zur Baseler Böcklin-Ausstellung 1897)

Der Baseler Kunstverein hat aus Anlaß des siebzigsten Geburtstages Arnold Böcklins eine Festausstellung von Werken des Meisters veranstaltet, die am 20. September eröffnet worden ist und am 24. Oktober geschlossen wird. Scharen Schaulustiger füllen Tag für Tag die für diesen Zweck geschmackvoll hergerichteten Räume der Kunsthalle, in denen an achtzig Gemälde und eine Reihe von Studien und Zeichnungen von der Hand des gefeierten Baseler Künstlers vereinigt worden sind. Die zahlreichen Fremden, die um diese Jahreszeit teils auf der Heimreise aus den Alpen, teils auf der Ausreise nach dem Süden in der guten und schönen alten Rheinstadt zu rasten pflegen, verweilen nun, durch die wirkungsvollen Anschlagzettel verlockt, der Böcklin-Ausstellung wegen einen Tag länger in Basel. Bilden sie die Mehrheit der Besucher, so gesellen sich ihnen zunächst die biederen Baseler Kunstfreunde, von denen viele dem Schaffen ihres großen Landsmannes offenbar ein wirkliches Verständnis entgegenbringen, während die anderen wenigstens aus Liebe zu ihrer Vaterstadt an seine Größe glauben. Erst vereinzelt aber mischen sich die eigens Böcklins wegen zugereisten Mitglieder der deutschen Böcklin-Gemeinde in die bunten, vielsprachigen Reihen.

Der deutschen Böcklin-Gemeinde? mag dieser oder jener hier sofort einwenden. Als ob die Verehrung der zugleich sinnigen und lebensprühenden, zugleich ganz aus der Natur und ganz aus der Phantasie geborenen Kunst des einzigen Schweizerdeutschen auf Deutschland beschränkt und selbst hier an eine besondere

Gemeinde gebunden erschiene! Als ob nicht jeder Kunstfreund der Welt mit der gleichen Verehrung zu Arnold Böcklin emporschaute! Nun, es ist eine Tatsache, daß von den annähernd dreihundert Gemälden, die der Meister bisher gemalt hat, kaum ein halbes Dutzend ihren Weg ins Ausland gefunden haben, das heißt sich in anderen als in deutschen oder deutschschweizerischen Händen befinden, daß weitaus seine meisten und besten Bilder in die öffentlichen und privaten Sammlungen Deutschlands gelangt sind; und es ist das eine Tatsache, über die wir gewiß keinen Grund haben, uns zu beklagen. Es ist aber ebenfalls eine Tatsache, daß die Eigenart Böcklins selbst in Deutschland noch keineswegs die Herzen oder auch nur das Verständnis aller derer erobert hat, die sich Kunstfreunde nennen.

Die früheren Bilder des Meisters freilich, in denen die Anlehnung an seinen Alt-Düsseldorfer Lehrer, den berühmten Ideallandschafter Johann Wilhelm Schirmer, oder an die französischen und belgischen Vorbilder, die er auf seinen frühen Reisen kennen lernte, noch nicht völlig überwunden ist, läßt man allgemein gelten. Selbst an die Eigenschöpfungen seiner früheren darauf folgenden Zeit hat man sich mittlerweile gewöhnt. Schon vor einem Menschenalter raunten die feineren Kenner einander zu, man müsse Böcklins „Villa am Meer" in der Schackschen Galerie zu München gesehen haben, um den wirklichen Aufschwung deutscher Kunst würdigen zu können; und diese Empfindungen der damaligen Kenner sind längst Gemeingut der deutschen Kunstfreunde geworden. Böcklin aber hat sich, wie viele große alte Meister, wie Tizian, wie Rembrandt, wie Velazquez, immer freier und immer eigenartiger entfaltet, je älter er geworden ist; und je freier und eigenartiger er wurde, desto häufiger stieß er auf Widerspruch. Selbst sein alter Gönner, fast könnte man sagen Entdecker, der Graf von Schack, konnte ihm schließlich nicht mehr folgen.

Daß der Märchenzauber, der Böcklins Kunst durchweht, sich nicht mehr der herkömmlichen Behandlung fügt, sondern seine eigene Formen- und Farbensprache gefunden hat, können ihm alle jene Liebhaber nicht verzeihen, die ein Bild nur mit dem Maßstabe anderer Bilder messen zu können meinen. Daß ein großartiger, manchmal grotesker Humor sich oft mit diesem Märchenzauber vermählt, können jene Kunstfreunde nicht nachempfinden, denen der Humor ein Buch mit sieben Siegeln ist. „Greulich!" hörte ich zwei gebildete Berlinerinnen in der Baseler Ausstellung vor dem schönen „Spiel der Najaden" aus dem Baseler Museum ausrufen. „Abscheulich" und „lächerlich" — als ob der Künstler hier nicht absichtlich zum Lachen habe reizen wollen — habe ich mehr als einmal den köstlichen, spaßig überhitzten alten Faun auf dem Dresdener Bilde bezeichnen hören. „Steif und bunt" ist das Stichwort, das ich oft vor dem herrlichen „Gefilde der Seligen" in der Berliner Nationalgalerie vernahm. „Plump und unanständig" gar sind Beiworte, die dem gewaltigen „Spiel der Wellen" in der Münchener Pinakothek nicht erspart worden sind.

Gerade die Kunstfreunde, die solche Urteile fällen — ich setze voraus, daß es trotzdem ehrliche und empfängliche Kunstfreunde sind —, sollten nach Basel pilgern und sich die Böcklin-Ausstellung ansehen. Wenn irgendwo, so könnten sie sich hier, wo der innere Zusammenhang aller Schöpfungen des Meisters besonders klar hervortritt, eines Besseren belehren. Was, einzeln angesehen, vielleicht wirklich bizarr erscheinen könnte, fügt sich hier der gesamten Kunstsprache des Meisters verständlich ein. Was, für sich betrachtet, möglicherweise in der Tat grell und bunt wirken könnte, schließt sich hier mit dem übrigen zu einer harmonischen Farbeneinheit zusammen. Hier kann sich jeder rasch überzeugen, daß die Zauberkraft, die Böcklins Kunst auf uns ausübt, mit seinen Eigenheiten, selbst wenn sie hier und da als Sonderbarkeiten empfunden werden sollten, steht und fällt. So stark und überzeugend tritt des Meisters Natur uns hier entgegen, daß man angesichts aller seiner hier ausgestellten Werke noch von einem Naturgenuß eigener Art neben dem Kunstgenuß sprechen könnte.

Seine ältesten schulgerechten Studien hat Arnold Böcklin als Landschafter gemacht. Doch hat er sich auch seit seiner frühesten Zeit im Figurenmalen geübt und es gerade hierin auf eigene Hand zur Meisterschaft gebracht. Die Landschaft und die Figuren halten einander auf den meisten seiner Gemälde denn auch äußerlich das Gleichgewicht. Innerlich herrscht in der Regel die landschaftliche Naturempfindung vor, aber die landschaftliche Naturempfindung im Sinne der alten Griechen, die in allen Naturerscheinungen menschliche oder doch halbmenschliche Wesen und Vorgänge verkörpert sahen. Vielfach greift der Meister unmittelbar auf die Fabelwesen der hellenischen Meer-, Berg- und Waldsagen zurück, um sie neu zu beleben. Aber er belebt sie aus seinem eigenen, zwar mit griechischen Vorstellungen schon früh genährten, im innersten Kerne aber unverfälscht germanisch gebliebenen Geiste heraus. Weit entfernt davon, seine Tritonen, Nereiden, Seekentauren, Satyrn, Pane und Nymphen bestimmten griechischen Vorbildern nachzubilden, stellt er sie so dar, wie ein germanischer Künstler sie hätte darstellen müssen, wenn er sie nicht in der griechischen, sondern in seiner eigenen Mythologie vorgefunden hätte; oder er erfindet auch neue Naturpersonifikationen im Sinne der alten Griechen, wie jene herrliche Darstellung der Meeresbrandung als weibliche Gestalt mit der Harfe, die gegenwärtig in München ausgestellt ist, und wie das Mädchen auf dem Einhorn in der Wesendonckschen Sammlung zu Berlin, in dem das große, stille, unheimliche „Schweigen des Waldes" verkörpert erscheint. Vielfach sind es dementsprechend auch mittelalterliche Fabelwesen in tierischer oder menschlicher Gestalt, die seine landschaftliche Naturanschauung ausdrücken: Drachen und Drachentöter, Ritter und Totengerippe, Prinzessinnen und verführerische Nixen. Selbst geschichtliche Ereignisse, wie der Verwüstungszug der gotischen Barbaren auf klassischem Boden, werden unter seinen Händen unversehens zu Naturereignissen; und dasselbe kann von den Vorgängen aus dem Leben gesagt werden, die er schildert, sei es, daß er uns das Treiben vor einer altrömischen Weinschenke und einem Venustempel veranschaulicht, sei es, daß er uns ein modernes Liebespärchen auf der Hochzeitsreise in einsamer Waldschlucht vorführt. In der Regel hat er wohl zunächst die landschaftliche Seite seiner Darstellungen ins Auge gefaßt und ihnen durch ihre Belebung mit Naturpersonifikationen eine erhöhte künstlerische Anschaulichkeit verliehen. Manchmal ist er aber auch offenbar von den menschlich gestalteten Gebilden der Einbildungskraft ausgegangen, um ihre Darstellung durch die landschaftliche Natur, mit der er sie umwob, zu verklären und zu vertiefen. Selbst sinnbildliche Gegenstände hebt er durch die landschaftliche Stimmung, in die er sie taucht, über die verstandesmäßige Kühle hinaus in das Reich der Wärme und des Lichtes. Doch wenden selbst seine sinnbildlichen Darstellungen sich in der Regel auch ohnehin nicht an den nüchternen Verstand, sondern wie alle seine Werke an die unmittelbare Anschauung, die sich von selbst in Empfindung umsetzt. Selten spekuliert er, noch seltener erzählt er im eigentlichen Sinne des Wortes. Immer aber packt er uns durch die Unmittelbarkeit und Kraft seiner Naturanschauung und seiner Phantasie. Gerade hierin liegt seine künstlerische Stärke. Wo aber die menschliche Empfindung unabhängig vom Naturgefühl zu uns spricht, wie in den meisten christlich-religiösen Darstellungen, verschmäht Böcklin mit richtigem Empfinden in der Regel auch die Beihilfe der landschaftlichen Stimmung, die hier unter Umständen als etwas Fremdes, wenn nicht gar etwas Feindliches zwischen den Stoff und das Herz des Beschauers treten könnte.

Ob Böcklin aber Menschen, Landschaften oder, was immerhin die Regel bildet, Menschen und Landschaften zugleich darstellt, stets zeigt er uns beide, die Menschen wie die Landschaften, so wie er, wie Böcklin, sie anschaut; und er schaut sie eben anders an als andere Menschen, er schaut sie mit eigenartigen großen Künstleraugen an, die jedesmal nur das und gerade das aus ihnen heraus- oder in sie hineinsehen, was der künstlerischen Stimmung dient, die er erzeugen will. Darin liegt, daß seine

Landschaften und seine Menschen mehr typischer als individueller Natur sind. Individuell sind sie nur im subjektiven, nicht im objektiven Sinne, sind sie nur, sofern seine, des Künstlers Individualität sich in ihnen widerspiegelt, und daher mag es auch kommen, daß von allen Bildnissen, die er gemalt hat, nur seine Selbstbildnisse zugleich auch von voller objektiver Individualität erfüllt erscheinen. Die subjektive Individualität des Meisters aber tritt uns in allen Bildern seiner reifen Zeit entgegen; überall zeigt sich sein Streben, nicht am Stofflichen, am Irdischen, am Zufälligen kleben zu bleiben, sondern alles, was er berührt, zu reinigen vom Erdenstaube und emporzuheben in eine Sonntagswelt, in der der Beschauer sich willig von ihm leiten läßt. Böcklins Kunst wohnt unter sonnigem Himmel in blühendem Garten oder am rauschenden Meeresstrande. Sie ist eine Tochter jenes „Schoßkindes Jovis", der Phantasie, und wir haben mit Zeus und Goethe unsere Freude an der „Törin", „sie mag rosenbekränzt mit dem Lilienstengel Blumentäler betreten. Sommervögeln gebieten und leicht nährenden Tau mit Bienenlippen von Blüten saugen — oder sie mag mit fliegendem Haar und düsterem Blicke im Winde sausen um Felsenwände und tausendfarbig, wie Morgen und Abend, immer wechselnd, wie Mondesblicke, den Sterblichen scheinen".

Es ist also auch nur ein Zeichen der echten Abstammung der Kunst Böcklins, daß „die alte Schwiegermutter Weisheit", um in Goethes Bilde zu bleiben, es nicht lassen kann, sie zu beleidigen. Lassen wir sie also reden, die alte Schwiegermutter, sei es in Berlin oder in Dresden, in München oder in Basel. In Basel aber wollen wir diesesmal die günstige Gelegenheit benutzen, uns an der Hand des Meisters über das Alltagsleben zu erheben und in den sonntäglich lichten Gefilden seiner Kunst zu ergehen. —

Die Böcklin-Ausstellung füllt den durch Scherwände in drei Räume zerlegten Hauptsaal und den kleineren hinteren Saal der Baseler Kunsthalle. Die Wände des kleineren Saales, in dem außer den frühesten, noch etwas farblosen Bildern die Zeichnungen und Studienbilder des Meisters ausgestellt worden, sind mit weißem Stoffe ausgeschlagen und von natürlichen immergrünen Blattgewinden umrahmt. Die Wände der drei Haupträume aber, in deren Gemälden die ganze blendende Farbenglut des Meisters lodert, sind mit schwarzem Zeuge bespannt, meines Wissens der erste Versuch dieser Art, aber ein durchaus geglückter Versuch. Der graue, von hellfarbigen Streifen eingefaßte Fries oberhalb der schwarzen Wände ließ sicher schon vor der Aufhängung der Bilder keinem Trauereindruck Raum. Die Farbenpracht der Gemälde verleiht dem Grunde vollends den Wert einer schwarzen Umrahmung; und gerade aus der ebenso vollkommen dunklen wie vollkommen neutralen Umrahmung heben die wogenden Flammen der Böcklinschen Farben sich, harmonisch beruhigt, in ungebrochenem Glanze hervor.

Weitaus die meisten der in Basel ausgestellten Werke Böcklins gehören den öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz an; von den 84 Nummern des Katalogs stammen nicht weniger als 58 aus den Sammlungen Basels. Die öffentliche Sammlung hat alle ihre neun Prachtbilder geschickt von der 1858 entstandenen großen heroischen Landschaft mit der „Jagd der Diana" bis zu dem Selbstbildnis des Meisters von 1893. Das öffentliche Museum zu Luzern hat seine prächtige Landschaft mit einem Zuge rotröckiger maurischer Reiter auf weißen Rossen, der Kunstverein zu Aarau hat seine „Muse des Anakreon" hergegeben. Von den Schweizer Privatleuten, die die Ausstellung beschickt haben, sind nicht weniger als 33 in Basel ansässig, ihrer vier wohnen in Zürich, einer in Winterthur. Man sieht, daß Böcklin jedenfalls nicht zu den Propheten gehört, die in ihrer Vaterstadt nichts gelten. Als Sammler Böcklinscher Bilder steht in Basel Herr L. Laroche-Ringwald voran, dessen sechs Bilder des Meisters diesen auf der Höhe seiner Kunst zeigen: eine 1871 gemalte Berglandschaft mit altem, weißgekuppeltem Schlosse, zu dem ein Zug von Kriegern

in roten Mänteln emporzieht — das berühmte Selbstbildnis des Meisters von 1872, auf dem er sich mit dem geigenden Tod hinter seinem Rücken dargestellt hat[1]) — die fast Rubenssche Halbfigur einer büßenden Magdalena mit tiefrotem Gewande von 1879 — eine ziemlich gleichzeitig entstandene, tiefergreifende, nur aus den Köpfen des toten Heilandes und seiner Mutter, die ihm leidenschaftlich die Stirne küßt, zusammengesetzte Pietà — das entzückend-naive, von köstlichem Humor getragene Bild von 1886, das den Kentauren darstellt, jedenfalls einen der „letzten Kentauren", der sich unter den Augen des gaffenden neuzeitlichen Bauernvolkes vom Dorfschmied die Hufe nachsehen läßt — und endlich, wenn ich recht unterrichtet bin, noch die durchaus grotesk und humoristisch aufgefaßte, aber mächtig gemalte Darstellung der Susanna im Bade von 1888.

Dem Reichtum Böcklinscher Gemälde gegenüber, die sein eigenes Heimatland sich zu erhalten verstanden und hier mit gerechtfertigtem Stolze zusammengestellt hat, erscheint die Anzahl der von auswärts gelichenen Bilder des Meisters verhältnismäßig gering. Es sind nur 19 im ganzen. Eins von diesen, die 1873 gemalte, von köstlichster und humorvollster anthropomorphischer Naturpoesie getragene Darstellung der fischenden bockbeinigen Pane, die in ihrem Netze den perlend grünen Wellen ein liebliches fischschwänziges Meerweib entziehen, gehört Herrn L. von Lieben in Wien. Die übrigen stammen aus Deutschland, von diesen die meisten, nicht weniger als acht, aus der Sammlung des Freiherrn von Heyl in Darmstadt, der nahezu die Hälfte seiner Meisterwerke Böcklins nach Basel gesandt hat, unter ihnen die tiefgestimmte, 1864 gemalte Darstellung einer in Ruinen zerfallenen, von Raben umflatterten Villa am stahlblauen Meer — das herrliche, 1885 entstandene Bild des gefesselten „Prometheus", der in überirdischer Größe, ein Nebelbild in wallenden Wolken, an jäher Felsenhöhe über dem kristallklaren, tiefgefärbten, brandenden Ozean liegt — das entzückende Frühlingsbild von 1888, das unter dem Namen „Siehe, es lacht die Au", rasch berühmt geworden ist — rosige Frauen in prächtiger, farbenreicher Kleidung, teils singend, teils Blumen brechend, in geistvoll angeordneter blühender Landschaft — und die tiefgestimmte „Heimkehr" von 1887, ein Bild von seltener Fülle malerischer und geistiger Stimmung, obwohl es nichts weiter darstellt, als den vom Rücken gesehenen rotbärtigen, rothaarigen Heimgekehrten, der im Abenddämmerschein auf dem Steinrande des Wasserbeckens sitzt, das den Vordergrund einnimmt, und hinab schaut auf das unter herbstlich braunen Bäumen im Mittelgrunde träumende kleine Haus, dessen Fenster schon im Lampenscheine leuchten.

Von den Berliner Sammlern, die sich des Besitzes einiger der packendsten Bilder Böcklins rühmen können, haben nur wenige sich entschlossen, die Baseler Ausstellung zu beschicken. Herrn Wesendoncks „Schweigen im Walde" von 1885, Herrn Simrocks „Heiliger Antonius, den Fischen predigend" von 1891, Herrn R. von Kaufmanns großartige Darstellung der apokalyptischen Reiter oder vielmehr „des Krieges" von 1897,[2]) selbst Herrn Seegers prächtiges Meerstück hätten der Baseler Ausstellung neue, selbständige Werte hinzugefügt. Man wird sie dort schmerzlich entbehren. Doch hat Herr Seeger immerhin zwei frühere Bilder des Meisters gespendet, die sich den übrigen Bildern seiner Entwicklungszeit lehrreich anschließen: das noch hart gemalte, aber koloristisch wirksame Brustbild einer weiblichen Idealgestalt in violettem Gewande und schwarzem Schleier auf hellblauem Grunde und eine römische Ideallandschaft von noch wenig ausgesprochenem Eigenleben. Außerdem hat Frau A. vom Rath das bekannte liebenswürdige Bild der blumenstreuenden

[1]) Seit 1896 in der Nationalgalerie in Berlin. Übrigens sollen hier nicht alle Bilder der Baseler Ausstellung 1897 bis zu ihren jetzigen Aufbewahrungsorten verfolgt werden. Um meine Würdigung des Meisters ist es mir zu tun.

[2]) Seit 1902 in der Dresdener Galerie.

Flora von 1875 beigesteuert. Herr Karl Steinhart aber hat die 1885 gemalte prachtvolle große Darstellung der von Seeräubern eroberten brennenden Burg auf der Felseninsel ausgestellt. Das Bild befand sich vorher auf der internationalen Kunstausstellung zu Dresden, der es daher etwas vorzeitig entzogen werden mußte. Von den übrigen deutschen Ausstellern hat Herr Ed. Cohen in Frankfurt a. M. seine „Venus" von 1860, Herr Dr. Schubart in München sein Bildnis Lenbachs vom gleichen Jahre, Herr Hans Weidenbusch in Wiesbaden seine Pastellwiederholung der Flora von 1875, Herr Karl Ladenburg in Mannheim seine in weißem Unter- und grünem Obergewande auf Wolken thronende Klio vom gleichen Jahre, endlich — last, not least, Herr Professor Dr. Neißer in Breslau sein Triptychon von 1892 geschickt, das unter dem Namen der „Venus Genitrix" bekannt ist.

Da auch die öffentlichen Sammlungen Deutschlands, einschließlich der Schackschen Galerie, ihre Bilder des Meisters nicht hergegeben haben, so fehlen erklärlicherweise noch eine Reihe seiner Hauptwerke auf allen Gebieten seines Schaffens. Auf dem Gebiete der anthropomorphischen Naturbilder des Erdlebens vermißt man, außer den Schackschen Bildern, zum Beispiel den großen frühen „Pan" der Münchener Pinakothek und den lichten, mit packenden und humorvollen Zügen aus dem Satyrleben ausgestatteten Frühlingsreigen der Dresdener Galerie. Auf dem Gebiete der anthropomorphischen Naturbilder des Meerlebens fehlen Hauptbilder, wie das Seestück mit der grünen Seeschlange in der Schackschen Galerie und das wunderbare „Spiel der Wellen" in der Münchener Pinakothek. Von den Naturbildern mit mittelalterlichen Verkörperungen fehlt der prächtige „Abenteurer" der Bremer Kunsthalle, dem wir dieses Jahr lieber in Basel als in der Internationalen Ausstellung zu München, wo wir ihn fanden, begegnet wären. Von den stimmungsvollen Unterweltsphantasien des Meisters vermissen wir in Basel nur ungern Werke, wie das „Gefilde der Seligen" der Berliner Nationalgalerie und die „Insel der Toten" des Leipziger Museums, die in einem anderen Exemplar wiederum gleichzeitig in München ausgestellt ist. Die ausgestellten religiösen Bilder Böcklins kommen der ergreifenden Klage um den Leichnam Christi in der Berliner Nationalgalerie nicht gleich und erscheinen zahm gegen die große Kreuzesabnahme von 1876, die sich jetzt im Privatbesitze zu Salzburg befinden soll,[1]) ein Bild, das in der Anordnung der Figuren, im Ausdruck der Köpfe, in der Wahl und Stimmung der Farben wie ein einziger mächtiger, der tiefsten Seele entsprungener Schmerzensaufschrei wirkt. Ein vollständiges Bild des Schaffens des Meisters gibt die Baseler Ausstellung also keineswegs. Aber eine Reihe der schönsten Werke Böcklins befinden sich doch unter den ausgestellten Gemälden; und ihrer 80 auf einmal studieren zu können, ist doch ein Ereignis im deutschen Kunstleben; jedenfalls sind noch niemals so viele Werke seiner Hand an einem Orte vereinigt gewesen, und da die ausgestellten Bilder uns vom sechzehnten bis zum achtundzechzigsten Lebensjahre des Meisters führen, so müssen sie uns in der Tat auch einen Einblick in seinen ganzen künstlerischen Werdegang gestatten. Uns diesen in der Baseler Ausstellung selbst kurz zu vergegenwärtigen, ist eine lehrreiche Aufgabe, die uns noch übrigbleibt.

* * *

Die ausgestellten ältesten Landschaftsstudien und Familienbildnisse Böcklins gehören seiner ersten Schweizer Zeit an, der Zeit, ehe er die Düsseldorfer Akademie bezog. Ehrlich, hart und trocken, verraten sie im allgemeinen noch keinen besonderen Charakter. Die Ansicht eines Klosterkreuzganges von 1843 und die drei kleinen Bildnisse von 1845 könnte jeder andere Anfänger ebensogut gemalt haben wie er. Nur hier und da, wie in dem 1843 gemalten Kopfe der Mutter des Künstlers, einer

[1]) Seit 1904 in der Berliner Nationalgalerie.

schlichten Frau mit kräftigen Zügen, kommt durch die zähe Behandlung und den trockenen braunen Ton auf den Flügeln der Sohnesliebe ein sicheres Erfassen des innersten Wesens der Dargestellten und ein Zug weihevoller Größe zum Durchbruch; und nur hier und da, wie in der 1845 gemalten Pastellstudie lichtblauer Seewellen, die vielleicht eher am Genfer See als am Mittelmeer studiert sind, blitzt es wie eine Vorahnung des Seezaubers auf, den der Meister später darzustellen berufen sein sollte.

In der Lehrzeit Böcklins zu Düsseldorf, in seiner Wanderzeit in Belgien und Frankreich stürmen die verschiedensten Eindrücke auf ihn ein. Etwas von der stilvollen Größe der Schirmerschen Landschaften ist seiner Naturauffassung immer zu eigen geblieben, wenn er sie auch von der akademischen Trockenheit befreite und in freiere Sphären erhob. Am deutlichsten spricht sich der Schirmersche Einfluß in den nachgedunkelten, schwer getönten Landschaften von 1847 und 1848 (Katalog Nr. 10 und 11) aus. Daneben machen sich aber auch die Einflüsse anderer Zeitgenossen geltend. Die Flachlandschaft von 1846 mit dem Gewitterhimmel (Nr. 9) erinnert etwas an die gleichzeitigen Darstellungen Chr. Ernst Morgensterns aus der bayerischen Hochebene. Die Mondscheinlandschaft von 1849 (Nr. 13) könnte beinahe von C. F. Lessing gemalt sein, der damals in Düsseldorf alle Welt entzückte. Das „Kornfeld" (Nr. 15) und eine andere Landschaft von 1849 (Nr. 16) sind in der sittenbildlichen und frischfarbigen Art gehalten, die damals Karl Spitzweg in München aufbrachte.

Im Jahre 1850 ging der junge Meister nach Rom, wo er sich schon 1853 verheiratete. Neue Anschauungen machten sich geltend. Aus seiner ersten römischen Zeit befindet sich aber außer dem schon geschilderten Idealkopf aus dem Seegerschen Besitze kein Werk auf der Baseler Ausstellung. Aus der Zeit seines ersten Münchener Aufenthalts (1856—1860) aber sind einige Bilder ausgestellt, in denen er, römische Erinnerungen verarbeitend, zunächst stofflich, dann technisch und geistig seine Eigenart auszubilden anfing. Die italienische Landschaft von 1857 (Nr. 21) ist trotz der Römerinnen, die vorn in der Mitte unter hohen Bäumen stehen, und trotz des goldenen Sonnenlichtes, das das Tal zur Rechten durchflutet, noch etwas nichtssagend. Dann aber kommt es. In der Kohlenzeichnung „Satyrn im Walde" von 1858 erkennen wir bereits unsern Böcklin. In demselben Jahre entstand das reizende Bildchen „Nymphe und Satyr". Die Nymphe liegt unter blühenden Rosen, nach denen sie greift, im duftenden Rasen. Der Satyr sitzt abgewandt auf rotem Tuche und bläst sein Lied in die blaue Meeresferne hinab. Auch die große heroische Landschaft mit der „Jagd der Diana" aus dem Baseler Museum ist 1858 entstanden. Der Gesamtempfindung nach erinnert das Bild etwas an die Landschaften des Dresdeners Franz Dreber, der damals in Rom seine Ideallandschaften mit farbiger Staffage malte; aber es ist kecker, kräftiger, flotter, als Dreber je etwas gelungen ist. Und im nächsten Jahre (1859) malte Böcklin das lebensgroße Brustbild der „Sappho" mit der Schriftrolle in der Rechten (Nr. 23). Mit dunklen Augen, mit schwarzen Haaren, mit ausdrucksvollen Zügen stellte er sie dar, im weißen Untergewande, rosa Obergewande, dunkelblauem Kopftuch, schon mit üppiger, weicher Pinselführung im Sinne der damaligen Franzosen. Ein Ringen zwischen der Erinnerung an alte Meister vom Schlage Tizians und den neuen Anschauungen tritt dann deutlich in dem schon erwähnten, 1860 gemalten großen Bilde von „Venus und Amor" hervor. Venus ruht unter hohen Bäumen, zwischen deren Ästen ein feuerrotes Tuch ausgespannt ist. Links zu ihren Füßen enteilt Amor. Der Fleischton beider Gestalten ist ziemlich zäh und bräunlich. Die dunkel-dämmerige Gesamtstimmung ist noch etwas schwül und verschwommen.

Immerhin hatte Böcklin sich nunmehr bereits einen solchen Ruf erworben, daß er 1860 mit Lenbach Professor an der Weimarer Kunstschule wurde. Daß er sich dort ernsthaften Studien im besten, sattesten malerischen Stil der Zeit hingab,

zeigen von den ausgestellten Bildern die „heilige Katharina", der „Kopf eines Römers" und das „Bildnis Lenbachs" von 1860. Schon nach zweijähriger Professorenschaft aber zog es ihn nach der Freiheit und nach Rom zurück. In Rom entstanden 1863 das „Bildnis seiner Gattin" (Nr. 30), der „Einsiedler in wilder Felsgegend" (Nr. 33) und die prächtige, reichgekleidete, halb ideale Halbfigur der „Viola" (Nr. 31), mit dem Veilchenstrauß in der Hand, mit leuchtend grünem Schleier in den kurzen schwarzen Locken, eine Gestalt, die entfernt an ähnliche Gestalten erinnert, die Anselm Feuerbach gleichzeitig in Rom malte, aber mit vollerem Pinsel in keckerem Farbensinn hingestellt ist.

Eine entscheidende Wendung brachte das folgende Jahr 1864. Böcklin schuf das erste Stück seiner von Zypressen beschatteten „Villa am Meere" mit der Frau im Trauergewande, die, an die Mauer gelehnt, sinnend in die dunklen, brandenden Wogen hinaussehaut. Es war eine träumerische Stimmungslandschaft echtester Art, nur der Natur und dem eigensten Inneren abgelauscht, an keinen Vorgänger oder Mitstrebenden mehr erinnernd. Das Bild hatte einen ungeheuren Erfolg. Er mußte es sofort mit geringeren oder größeren Änderungen wiederholen. Die größten Abweichungen zeigen jene Stücke, die die Villa durch eine Ruine und die schwarze weibliche Gestalt durch Raben ersetzen, die das Gemäuer umfliegen. In der Schackschen Galerie befinden sich zwei Darstellungen der „Villa am Meere" mit der trauernden Frau, die ältere in dunklerem, die jüngere in hellerem Ton gehalten. Die Wiederholung, die gegenwärtig in Basel ausgestellt ist (Nr. 39), stammt erst aus dem Jahre 1868. Schon dem Jahre 1864 aber gehört die „Ruine am Meere" aus dem von Heylschen Besitz an, die wir in Basel kennen lernen. Ein ähnliches Bild befindet sich zurzeit ebenfalls auf der Ausstellung im Münchener Glaspalast. Die tiefe Melancholie, die sich in diesen Bildern ausspricht, verkörperte der Meister auch 1864 noch in einer breit und groß aufgefaßten Frauengestalt (Nr. 35), die er geradezu als „Melancholie" bezeichnete. Der Grund ist dunkel. Ihr blasses Gesicht wird durch große, finstere, ausdrucksvolle Augen belebt. Schwarze Locken fallen über ein grünes Gewand herab. Links auf der Steinbrüstung brennt eine römische Lampe.

Von Rom nach seiner Vaterstadt Basel übergesiedelt, malte der gefeierte Meister 1867, immer noch aus einer ähnlichen Stimmung heraus, aber weniger unmittelbar empfunden, das ausgestellte große Breitbild „Dante an der Quelle von Vaucluse" (Nr. 36). Daß er aber jetzt, wenn er wollte, auch Bildnisse malen konnte, die auf der Höhe der malerischen Technik jener Tage standen, zeigt sein ausgezeichnetes Bildnis der Frau Müller, ein Brustbild ohne Hände, ganz von vorn gesehen. Die Dame in schlichtem schwarzen Kleide mit weißem Kragen und in dunkler Haube mit herabfallenden violetten Bändern hebt sich von gelblichem Grunde ab. Das Bild zeigt eine Unmittelbarkeit der Wiedergabe der Persönlichkeit und eine Kraft der Modellierung, die an Ähnliches erinnern, was Leibl heute malt. Es scheint, daß es nunmehr in Basel als Ehrensache oder auch als Herzenssache angesehen wurde, sich von Böcklin malen zu lassen. Die Ausstellung weist wenigstens ein Dutzend Bildnisse Baseler Persönlichkeiten auf, die dem Meister während seiner Baseler Zeit (1866—1871) zugemutet worden waren. Von seiner besten Seite zeigen die meisten dieser Bilder ihn nicht. Das hübscheste ist das „Idealbildnis" eines Knaben, vielleicht eines verstorbenen (Nr. 42). Der nette rothaarige Kleine sitzt nackt vor blauem Himmel auf Wolken und spielt mit Blumen. Frei atmete Böcklins Kunst auch jetzt in Basel nur in den Blütengefilden der Phantasie. Und seine Mitbürger versagten ihm auch nicht die Mittel, sich unter ihnen auf diesem Gebiete zu betätigen. Nur in Basel kann man Fresken seiner Hand studieren. Im Treppenhause des Museums schuf er, außer geistvollen Kleinigkeiten, die drei großen sinnbildlichen Darstellungen, deren eine den Genius in weiblicher Gestalt zeigt, der, auf einer großen Muschel stehend, von Seekentauren und Tritonen im Triumph aus

den Meereswogen hervorgehoben wird, während die zweite als „Flora mit ihren Kindern" gilt und die dritte Apollon auf seinem von schnaubenden weißen Himmelsrossen gezogenen Viergespann zeigt. Der verbindende Gedanke ist offenbar, das natürliche und künstlerische Werden und Wachsen des Schönen in den Fluten des Meeres, auf dem festen Boden der Erde und im Lichte des Himmels zu versinnlichen. Im Gartensaal der Villa Sarasin-Thurneisen aber, den der Besitzer während der Dauer der Ausstellung allgemein zugänglich gemacht und ihr dadurch gewissermaßen angegliedert hat, malte der Meister drei große Fresken an einer Wand: in der Mitte über dem Kamin den gekrönten, schwarzlockigen König David, im hellroten Gewande die Harfe schlagend und singend auf den Marmorstufen, auf denen ein blonder Knabe mit Schwanenflügeln sitzt. In der Linken hält der Knabe die Schriftrolle, in der Rechten den Stift, mit dem er die Gesänge des Königs niederschreibt. Links und rechts von diesem Mittelbilde sind zwei große Ideallandschaften im Sinne der „Villa am Meere" dargestellt. Das Bild zur Linken hat die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", das zur Rechten, dessen Wiederholung in Öl die Schacksche Galerie zu München besitzt, hat den Gang Christi nach Emmaus zur Staffage.

Ebenso deutlich wie manche echte Eigenarten Böcklins wehen uns gerade aus diesen Bildern noch Nachklänge der biblischen Landschaften seines Düsseldorfer Lehrers Schirmer und Anklänge an ähnliche Bilder seines älteren römischen Genossen Franz Dreber entgegen. Gerade hier, wo es galt, Patrizier seiner Vaterstadt zufrieden zu stellen, hat der Meister sich offenbar zusammengenommen, möglichst schulgerecht zu arbeiten und nicht über die Stränge zu schlagen. Dies gilt auch von seiner schönen lebensgroßen Darstellung der klagenden Magdalena am Leichnam Christi, die das Baseler Museum der Ausstellung geliehen hat. Der lang ausgestreckte Leichnam Christi ist frei, flüssig, trefflich gemalt, vielleicht noch ein klein wenig akademisch im Sinne der besten Akademien der damaligen Zeit modelliert. Die lebhafte Bewegung der klagenden Magdalena, die in blaßrotem Gewande und schwarzem Schleier dargestellt ist, bildet einen wohl abgewogenen Gegensatz zur Todesruhe des Körpers Christi. Daneben machte die eigenste Eigenart des Meisters sich freilich auch während seiner Baseler Zeit in einigen Gebilden Luft, die so selbständig waren, daß sie damals unverstanden blieben. Hierher gehört vor allen Dingen der freilichthelle „Frühlingsreigen" der Dresdener Galerie. Von den in Basel ausgestellten Bildern dieser Zeit aber zeigt wenigstens die „Muse des Anakreon" (Nr. 46) — eine Flötenbläserin in rotgoldenem Seidendamastgewande unter tiefblauem Himmel — eine Farbenglut, die seiner späteren Zeit vorauseilt.

Auf die Dauer wurde es dem Meister in seiner behaglichen Vaterstadt doch wohl zu enge. Von 1871 bis 1876 finden wir ihn wieder in München, wo damals die realistisch-koloristische Richtung des dritten Viertels unseres Jahrhunderts die Vorherrschaft ausübte. Hier galt es, sich der herrschenden malerischen Technik einigermaßen zu fügen, wenn seine Bilder neben denen der anderen, Kleineren standhalten sollten; aber zugleich konnte er sich hier in den Erfindungen so frei ergehen, wie die große Kunststadt das nur irgend mit sich brachte. Und Böcklins Bilder aus diesem Münchener Lustrum übertrafen an geistvoll eigenartiger Erfindung, an eindringlicher Sicherheit der vollen, saftigen Pinselführung, an harmonischer Tiefe des Farbentones alles, was die anderen, Kleineren, mochten sie auch viel berühmter sein als er, damals in München schufen. An Anerkennung und stürmischem Beifall fehlte es seinen Werken aus diesem Münchener Jahrfünft denn auch nicht. Seine Selbstbildnisse von 1872 und 1873 sind seine prächtigsten Leistungen im Porträtfach. Das von 1872 ist das schon erwähnte mit dem fiedelnden Tod,[3] das jetzt in Basel ausgestellt ist.[1]) Die Idee, sich mit dem Gerippe im Rücken wiederzugeben, war an

[1]) Seit 1898 in der Berliner Nationalgalerie.

sich nicht neu. Schon im 16. Jahrhundert hat Hans Burgkmair sich und seine Gattin auf einem bekannten Bilde, das der Wiener Galerie gehört, mit dieser ernsten Mahnung dargestellt. Gerade das Baseler Museum besitzt ähnliche Todesphantasien von Hans Baldung-Grien; und eben in der Münchener Pinakothek hatte Böcklin Holbeins Bildnis des Sir Bryan Tuke vor Augen, hinter dem der Tod mit erhobener Sanduhr freilich erst später hineingemalt worden ist. Aber Böcklin erfüllte die Idee mit neuem Leben. Er gibt dem Tod die Geige, sich selbst den Pinsel und die Palette in die Hand und läßt sich andächtig den Eingebungen der Todesphantasien lauschen. Es ist ein allseitig vortrefflich gemaltes Bild. Schlichter aufgefaßt, aber nicht minder gut gemalt ist des Meisters Selbstbildnis von 1873,[1]) das er nicht zur Ausstellung geschickt hat. Doch bringt der Katalog es in trefflicher Autotypie. Auch von den freien Erfindungen, die Böcklin zwischen 1871 und 1876 in München schuf, gibt die Baseler Ausstellung einen guten Begriff. Da ist der urkräftige, dramatisch lebendige „Kentaurenkampf" des Baseler Museums. Prächtig heben die in allem Braun und Grau schillernden Ungetüme sich von dem tiefblauen, weiß bewölkten Himmel ab. Da ist die „Venus Anadyomene" des Freiherrn von Heyl. Von durchsichtigem lichtblauem Gewande umhüllt, das kleine Liebesgötter spielend emporheben, steht sie, duftumflossen, auf dem Schaume der lichtblauen Flut, die Kreise zieht, wo sie emporrauscht. Da sind eine Reihe der schon in anderem Zusammenhange genannten Bilder: zum Beispiel die wirkungsvolle „Landschaft mit maurischen Reitern" des Luzerner Museums, die köstlichen „Fischenden Pane" des Herrn von Lieben in Wien, die anmutige „Hochzeitsreise" des Herrn von Heyl in Darmstadt.

Im Jahre 1876 schlug Böcklin seine Wohnung in Florenz auf; und wenn er seither auch von 1885—1892 in Zürich gewohnt hat, so kehrte er 1892 doch abermals nach Florenz zurück. In Florenz hat er sich zu dem Stil seiner letzten zwanzig Jahre, denen sich noch viele anreihen mögen, zu seinem eigensten und selbständigsten Stile hindurchgearbeitet. Alles was früher an geistes- und empfindungsmächtiger, manchmal grotesk humoristischer, immer von echter Künstlerphantasie getragener Eigenwilligkeit hier und da in seinen Werken zum Durchbruch gekommen war, erschien jetzt, auf sich selbst gestellt, als ein neues, voraussetzungsloses, einheitliches Ganzes, das anfangs selbst bei seinen Freunden Widerspruch erregte, bald aber, zunächst in Deutschland, als eine künstlerische Leistung ersten Ranges anerkannt wurde, der die Kunstgeschichte in dieser Art kaum etwas an die Seite zu setzen hat. Seinem Darstellungsgebiet blieb er treu, ohne es wesentlich zu erweitern. Aber jede einzelne Darstellung erschien von nun an schon ihrer ganzen Anordnung nach als eine völlig neue und ursprüngliche Kunstoffenbarung. Jeden Vorgang, jede Lage sucht er in der am meisten überzeugenden Weise darzustellen. Die Pinselführung streift alle akademischen Erinnerungen ab, um mit spielender Sicherheit jeder Aufgabe in neuartig zutreffender Weise gerecht zu werden. Die gedämpfte Farbenglut seiner Münchener Zeit verwandelt sich in die hellste, kräftigste, freudigste Vielfarbigkeit, in der jede Lokalfarbe in ihrem eigenen Glanze leuchtet, doch aber die ganze Farbensymphonie auf eine bestimmte, jedesmal andere Tonart gestellt zu sein pflegt. Dem grauen Freilicht im jetzt bereits herkömmlichen französischen Sinne hatte er früher nur gelegentlich einmal gehuldigt: jetzt schuf er sich sein eigenes Freilicht, das darum nicht minder frei und nicht minder licht wirkt, daß es die Farbe hebt, statt sie zu dämpfen. Um sich der Wandlung bewußt zu werden, braucht man nur das große anthropomorphische Seestück der Münchener Pinakothek von 1883 mit dem „Tritonenbild" der Schackschen Galerie von 1873 zu vergleichen. Noch größer ist der Abstand zwischen seiner großen Kreuzabnahme von 1876 und der in Basel ausgestellten Klage Magdalenas am Leichnam Christi von

[1]) Seit 1898 in der Hamburger Kunsthalle.

1868. Die Magdalena auf diesem Bilde weiß immer noch, daß die Beschauer vor ihr stehen, sie zu bewundern. Die Magdalena jenes großen Bildes aber ist wahnsinnig vor Schmerz. Es fällt ihr gar nicht ein, daß die Beschauer eine Verzerrung in ihrer Stellung erblicken könnten. In der Baseler Ausstellung selbst genügt es, die „Klio" von 1882 des Freiherrn von Heyl mit der „Klio" von 1875 des Herrn Ladenburg zu vergleichen. Beide sind vortrefflich in ihrer Art; und wer sich an eine voraussetzungslose Kunst nicht gewöhnen kann, wird sicher das ältere dieser Bilder vorziehen; wer aber Böcklin desto lieber hat, je selbständiger er sich gibt, wird noch entzückter sein von der jüngeren Darstellung der heiligen Muse. Ernst, streng, in sich geschlossen, thront sie in dicht angezogenem violettbraunem Gewande unter tiefblauem Himmel auf einem antiken Marmorsessel. Ein tiefrotes Kissen liegt unter ihr auf dem Marmor. Daß der Thron auf freiem Bergesgipfel steht, deuten die dunklen Baumwipfel an, auf die man hinabsieht. Wer hätte sich jemals die Muse so vorgestellt? Wer aber möchte sie sich nicht so vorstellen, seit Böcklin sie ihm so gezeigt hat? — Um sich des Wandels bewußt zu werden, den die Farbenempfindung des Meisters durchgemacht hat, braucht man nur seine beiden ausgestellten Selbstbildnisse von 1872 und 1893 zu vergleichen. Dort ist alles in wenigen dunkeln Farben tief gestimmt; hier leuchtet und strahlt alles in den hellsten Farben; der Meister trägt einen blauen Rock, ein gelb-rot-weißes Halstuch, ein weißes, blaukariertes Beinkleid. Ein rotes Tischtuch wird hinter grünem Vorhang sichtbar. Es ist, als habe der Meister durch diese Farbengebung seines späten Selbstbildnisses die Farbensprache seiner ganzen späten Kunst sinnbildlich erläutern wollen. Allzu bunt aber wirkt das Bild wenigstens in dieser Zusammenstellung keineswegs.

Die Baseler Ausstellung gewinnt dadurch an Bedeutung, daß sie nicht nur die Jugendentwicklung Böcklins so gut veranschaulicht wie keine frühere Ausstellung, sondern auch eine Reihe der hervorragendsten Bilder der letzten zwanzig Jahre des Meisters beherbergt. Zum Teil ist auf diese Bilder bereits hingewiesen worden.

Außer ihnen sind zunächst noch einige Bilder des Baseler Museums zu nennen. Odysseus und Kalypso von 1881 ist ein Bild, das die stillen Verführungskünste der Nymphe und das Heimweh des abseits und abgewandt in seinem blauen Mantel dastehenden, das Land der Griechen mit der Seele suchenden Odysseus in ergreifenden Einklang bringt. „Der heilige Hain" von 1883 schlägt, wie das ähnliche Bild der Hamburger Kunsthalle, einen landschaftlichen Akkord von hellstem und farbigstem Klange an. Das „Spiel der Najaden" von 1886 ist eine Meereshumoreske und zugleich ein Meeresidyll von seltener Frische und Schalkhaftigkeit. Dann aber das „Vita somnium breve" von 1887. Unzweifelhaft eine sinnbildliche Darstellung sinnbildlichster Art, doch aber keine Allegorie „wie sie im Buch steht", sondern wie sie geistig empfunden und gesehen ist und daher auch als „Existenzbild", wie der alte Jakob Burckhardt es nannte, angeschaut und empfunden wird. Der Gedanke des Bildes spricht sich schon in den Löwenzahnblumen aus, die unten auf der grünen, quelldurchströmten Wiese teils noch gelb und lustig blühen, teils bereits in zart gefiederte graue Kugeln verwandelt, teils auch dieses Altersschmuckes bereits beraubt sind. Zwei Kinder spielen harmlos auf der Wiese am Quell. Eine Jungfrau steht, sehnsüchtig hinanschauend und den Strauß, den sie gepflückt hat, emporhaltend, rechts unter der Marmorterrasse, deren Stufen die Wiese von dem oberen Teil des Bildes trennen. Umsonst schaut sie empor. Der schmucke Reiter im roten Rocke, dem ihr Sehnen gilt, reitet oben links ungerührt von dannen. Auf der höchsten Stufe, mitten im Bilde aber sitzt ein Greis, und hinter ihm steht der Tod, der mit dem Schwerte zum Streich ausholt. Böcklinsche Zauberkunst hat den an sich gedankenhaften Gegenstand „Das Leben ein kurzer Traum" in ein farbenreiches Märchen verwandelt, dem wir willig und mit Entzücken lauschen. Diesen späten Bildern des

Meisters aus dem Museum seiner Vaterstadt schließen sich noch einige ähnliche aus dem Privatbesitze an, die in Basel ausgestellt sind. Dem „Spiel der Najaden" folgt die 1887 entstandene „Meeresidylle" des Herrn Mylius in Basel. Das noch stimmungsvollere Bild versinnlicht den Wohllaut des Wogenrauschens durch singende und lauschende Meerdämonen. Der geschilderten sinnbildlichen Darstellung folgt das dreiteilige Bild von 1892 im Besitze des Herrn Professor Dr. Neißer in Breslau. „Venus Genitrix" hat der Meister es genannt. Die lebenzeugende Göttin selbst ist auf dem Mittelbilde vielleicht etwas allzu sinnbildlich, den Triangel schlagend dargestellt. Bräunliche Dämpfe umwallen sie. Pflanzenkeime sprießen unter ihren Füßen auf. Unmittelbarer packen die beiden Seitenbilder. Links ist der Liebesfrühling dargestellt. Ein Pärchen in höchst moderner Kleidung sitzt oben am Blütenabhang. Unten macht Amor sich am Quell des Lebens zu schaffen. Rechts ist der Liebesherbst dargestellt. „Die Blume verblüht, die Frucht muß treiben." Die Mutter sitzt da, von ihren Kindern umgeben. Der Vater steht auf der Leiter am Fruchtbaum, ihn von seiner goldenen Last zu befreien.

Das jüngste in Basel ausgestellte Bild Böcklins ist 1895 gemalt. Es stellt „Polyphem und Odysseus" dar. Auf diesesmal grün gehaltenen Meereswogen enteilt links vorn Odysseus mit seinen Gefährten in farbig gefülltem Schiffe. Rechts steht der Riese Polyphem am Ufer und schleudert den Fliehenden in ohnmächtiger Wut den Felsblock nach. Zeigt dieses Bild die ungebrochene Schaffenslust des achtundsechzigjährigen Meisters, so tritt die Jugendkraft des siebzigjährigen noch überraschender in dem erst vor einigen Monaten vollendeten, gegenwärtig bei Schulte in Berlin ausgestellten Bilde des Herrn von Kaufmann hervor, das vom Publikum unwillkürlich als die apokalyptischen Reiter bezeichnet wird, wie uns scheint, aber den Krieg verkörpert. Jedenfalls ist es, was man auch dagegen einwendet, eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters.[1])

So gehört Böcklin zu den wenigen Künstlern, denen es gelungen ist, vierzig Jahre lang ihre schöpferische Jugendkraft gerade im jugendlichen Sinne zu erhalten. Schon vor vierzig Jahren wurde er von den damaligen Modernen als einer ihrer Führer anerkannt; und heute wieder feiert die moderne Jugend, deren Ziele sich doch gründlich verschoben haben, ihn als einen der Ihrigen, als einen Bahnbrecher und Neurer. Liegt die Ursache dieser seltenen Erscheinung einerseits in der Spannkraft des Meisters, der, ganz ein Sohn seines Zeitalters, das äußere Gebaren der verschiedenen Jahrzehnte, auf das die Eingeweihten manchmal nur ein allzu großes Gewicht legen, aus sich selbst heraus mitfühlte und mitmachte, so liegt sie andererseits gerade in der Unwandelbarkeit der Grundlagen seiner Kunst, die jetzt wie vor vierzig Jahren aus dem ewigen Quell der Natur und dem Jungbronn der Phantasie schöpft. Denn:

„Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie!"

3. Hans Thoma

Bericht über die ersten beiden Bände von Henry Thodes großem Thomawerk

Selten nur — erinnerlich ist mir kein zweiter Fall — ist es einem tüchtigen Künstler so ergangen, wie Hans Thoma, daß seine Zeitgenossen und Landsleute bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahre nur ein Achselzucken für ihn gehabt, ihn an seinem sechzigsten Geburtstage aber als eine Hauptstütze gerade der nationalen Kunst seines Vaterlandes gefeiert haben. Freilich sah man in den siebziger Jahren,

[1]) Ich lege Gewicht darauf, dieses Urteil zu einer Zeit geschrieben zu haben, als ich noch nicht daran dachte, das Bild für die Dresdner Galerie zu erwerben. Diese Erwerbung erfolgte erst 1902.

in denen Thoma zuerst hervortrat, in Deutschland alle Bilder nur darauf hin an, ob sie den von Frankreich und Belgien entlehnten Ansprüchen an eine realistisch-koloristische Bildwirkung und Malweise im damaligen Sinne genügten; und in den achtziger Jahren hatte die ebenfalls von Frankreich gekommene „Freilichtmalerei" die Augen der am meisten fortgeschrittenen Kenner Deutschlands so geblendet, daß sie eine Kunst, deren Auffassung und Technik auf ganz anderem Boden erwachsen war, ohne weiteres als zurückgeblieben mißachteten. Erst als 1890 in München eine größere Folge von Werken Thomas vereinigt ausgestellt wurde, fiel manchem ernsten Kunstfreunde der Flor von den Augen. Gerade jene am meisten fortgeschrittenen Kenner, die verlangt hatten, daß die deutsche Kunst sich nicht von der modernen Licht- und Farbenauffassung ausschlösse, entdeckten jetzt, daß es neben allen auf berechtigten Zeitströmungen beruhenden „Richtungen" des Sehens und Malens auch eine zunächst auf persönlicher und daher auch nationaler Grundlage entstandene Art des künstlerischen Schauens und Darstellens geben könne, die, unbekümmert um Richtungen und Rezepte, ihre Welt zunächst mit dem Auge des Geistes und des Gemütes erfaßte, um sie dann mit eben d e r Technik auf die Fläche zu bannen, die dem also Erschauten am wenigsten Abbruch zu tun schien. Thomas Darstellungsweise ist bei alledem weder unberührt vom „Malerischen" im Sinne der siebziger Jahre, noch unbeeinflußt vom „Malerischen" im Sinne der modernen Licht- und Farbenauffassung; sie ist weder unberührt von der realistischen Formensprache eines Courbet, der Thoma in Paris selbst nachgegangen ist, noch unbeeinflußt durch die ideale Formenwelt eines Schwind, die in Deutschland zu Thomas Jugendzeit noch allgemein verstanden wurde; auch die künstlerische Auffassung, die in den siebziger und achtziger Jahren in dem engeren Kreise der Anhänger Hans von Marées' und des großen Arnold Böcklin in Deutschland ausgebildet und genährt wurde, ist keineswegs spurlos an Thoma vorübergegangen. Aber nichts wäre irriger als die Meinung, Thomas Kunst sei aus einer dieser Richtungen und Schulen hervorgewachsen oder gar aus einer Mischung ihrer aller entstanden. Vielmehr haben die verschiedenen Richtungen und Schulen, deren Hauch Hans Thoma gestreift hat, nur verschiedene Saiten seines eigensten Wesens in Schwingung gesetzt; aus ihrem Zusammenklang ist eine künstlerische Persönlichkeit von neuem Eigenleben entstanden; und in den Lebensäußerungen dieser künstlerischen Persönlichkeit erinnert doch nichts mehr unmittelbar weder an Courbet oder Schwind noch an die modernen Realisten, weder an den Kolorismus der Pilotyschüler, noch an die moderne „Freilichtmalerei"; am meisten in seinen reifen Schöpfungen noch an Hans von Marées und Böcklin; aber auch dieses doch nur in einzelnen seiner Werke, und auch das nur in der Weise innerlicher Aneignung, Umschmelzung und Verselbständigung. Kurz, seit 1890 erkannte man, daß Thoma ein Meister von eigener künstlerischer Überzeugung und von unverfälschtem künstlerischem Sonderleben sei; und gerade die Anhänger einer fortschreitenden Entwicklung der Kunst erkannten damit zugleich, daß neben allen Vertretern moderner „Richtungen" die Meister, die nur ihrer eigenen Eingebung folgen, jederzeit die allermodernsten sein und bleiben werden. Richtungen vergehen, Persönlichkeiten bestehen. Daß aber die eigenste Kunst einer so kerndeutschen Persönlichkeit wie Hans Thoma zugleich deutschnational im vollsten Sinne des Wortes ist, versteht sich von selbst. Nur enthebt diese Selbstverständlichkeit uns nicht der Pflicht, die spezifisch deutschen Eigenschaften einer Kunst wie der Thomaschen näher zu bezeichnen und mit Worten zu umkleiden. Zunächst liegt das Deutschtum dieser Kunst in dem Mut, mit dem sie, unbekümmert um hergebrachte Anschauungs- und Darstellungsweisen, ihre eigenen Wege sucht und findet; in der Ehrlichkeit, mit der sie das leiblich oder geistig Geschaute ohne Pose und ohne Phrase — den fremden Begriffen ziemen die fremden Wörter — auf die Fläche bannt, in der Keuschheit und Reinheit ihrer Empfindung, die niemals,

auch nicht auf Umwegen, der Sinnlichkeit des Beschauers schmeichelt, selten auch den Geist im Sinne des französischen „Esprit" kitzelt, in der Regel vielmehr die bildgewordene Anschauung unmittelbar zu unserem Gemüt und Herzen sprechen läßt. Daß die Bildnisse Thomas, so vorzüglich und anschaulich sie in ihrer Art sind, gerade durch diese Art hier und da einen Anflug von Hausbackenheit erhalten, liegt offenbar manchmal mit in der Natur der dargestellten Persönlichkeiten. Hausbacken und deutsch sind ja auch ebensowenig eigentliche Gegensätze, wie hausbacken und gemütvoll. Oft genug sind aber auch Thomas Bildnisse von echt deutscher Poesie der Empfindung belebt; besonders die Bildnisse, die sich von einem Stimmung verleihenden landschaftlichen Grunde abheben; und dies führt uns auf eine andere, echt deutsche künstlerische Eigenschaft Thomas. Natur und Menschheit werden vor seinen Blicken und unter seinem Pinsel zu einer unauflöslichen Einheit verbunden. Seine Menschen erscheinen als Bestandteile der landschaftlichen Natur, in die sie gehören. Seine Landschaften erscheinen fast immer als der Untergrund menschlicher Beziehungen, deren Träger entweder in ihrer täglichen Kleidung und ihren wirklichen Beschäftigungen oder in idealer Nacktheit und in ideal vereinfachtem Tun (seltener in geschichtlicher oder sagenhafter Kleidung und in geschichtlichen oder sagenhaften Handlungen) in kleinerer oder größerer Gestalt in der dargestellten Erd- und Pflanzenwelt hervortreten, bald sie beherrschend, bald von ihr beherrscht, immer zu einem Gesamtbilde mit ihr verschmolzen. Echt deutsch ist endlich auch Thomas künstlerische Eigenart, den Blick mit gleicher Liebe und Aufmerksamkeit dem Einzelnen wie dem Ganzen zuzuwenden. Wenn die künstlerische Eingebung des Meisters sich engere räumliche Grenzen zieht, bleibt sein Blick an jedem Stein, an jeder Welle, an jeder Blume und an jedem Halme des Vordergrundes haften; wenn sein Blick ins Weite schweift, weiß er den Fernsichten neue, eigenartige Reize abzugewinnen und die natürlichen Zusammenhänge in neuer künstlerischer Beleuchtung zu zeigen. Aber auch Natur und Phantasie sind in Thomas reifster Kunst zu unauflöslicher Einheit verbunden; seine Naturbilder sind durch seine Künstlerphantasie hindurchgegangen; seine Phantasieschöpfungen sind in die Natur hineinempfunden und aus ihrem Geiste erzeugt worden. Daß alle diese Eigenschaften deutsch in besonderem Maße sind, wird aber dadurch bewiesen, daß wir sie bei allen echt deutschen Meistern der Vergangenheit wiederfinden, bei Dürer wie bei Altdorfer und Burgkmair, bei Cranach wie bei Grünewald, bei Schwind wie bei Ludwig Richter, auf anderem Gebiete aber in vollster Vereinigung bei Goethe.

Selten ist es einem lange unbekannt oder verkannt gebliebenen Künstler dann aber auch beschieden gewesen, auf seinem ganzen späteren Lebenswege von einem der besten Kunstschriftsteller seines Vaterlandes mit so verständnisvollen Erläuterungen und so begeistertem Zuruf in die Öffentlichkeit geleitet und vor der Öffentlichkeit begleitet zu werden, wie der Malerprofessor Hans Thoma von dem Kunstgeschichtsprofessor Henry Thode. Wer beide schätzt, kann sich den einen gar nicht mehr ohne den anderen denken.

Thode gab zuerst um 1892 (das schöne Werk trägt leider keine Jahreszahl) achtzehn Hauptbilder des Meisters in guten Heliogravüren mit einem wohldurchdachten und warm empfundenen Begleitworte heraus. Dann folgten (ebenfalls ohne Jahreszahl) die „Federspiele", in denen Thode charakteristische Zeichnungen seines Freundes mit hübschen Versen begleitete. Nach verschiedenen gelegentlichen Äußerungen über Thomas Kunst ließ Thode dann 1899 den Vortrag erscheinen, den er zur Feier des sechzigsten Geburtstages des Meisters im Saalbau zu Frankfurt a. M. gehalten hatte. Besonders wertvoll wird diese Gabe durch den gleichzeitigen Abdruck der Ansprache, die Thoma selbst bei dieser Gelegenheit gehalten hat. „Für uns Deutsche," sagt Thoma hier unter anderem, „wird die Kunst nie lange Zeit bloß eine Prunk- oder Luxussache sein können; wir werden immer wieder

suchen müssen, sie zu einer Herzenssache zu machen; mag sie dadurch auch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, daß sie dies auch bleiben wird."

Das neue Hans-Thoma-Werk von Thode, dessen erste beide Bände mit der Jahreszahl 1900 bei Heinrich Keller in Frankfurt a. M. erschienen sind, beabsichtigt nichts Geringeres, als eine Ausgabe sämtlicher Gemälde Thomas in schlichten, aber guten, wenn auch durch ihren Plattenrand den Schein der Heliogravüren erstrebenden Lichtdrucken zu schaffen. Ähnliche Ausgaben besitzen wir zum Beispiel von den Gemälden Menzels und Böcklins. Das Thoma-Werk ist nach der gegenwärtigen geographischen Verteilung der Gemälde des Meisters angeordnet. Die bis jetzt erschienenen ersten beiden Bände bringen seine in Frankfurt a. M., der Stadt, die zweiundzwanzig Jahre lang (von 1877 bis 1899) sein Wohnsitz gewesen ist, erhaltenen Bilder. Es sind nicht weniger als 150 Nummern, von denen die sieben in Professor Thomas eigenem Besitz gebliebenen mit ihm von Frankfurt nach Karlsruhe übergesiedelt, vermutlich inzwischen aber schon wieder durch andere ersetzt worden sind. Es stellt dem unbefangenen Kunstsinn der Frankfurter das beste Zeugnis aus, daß seit 1877 im Durchschnitt nicht weniger als jährlich sieben Bilder eines so eigenartigen, von der Menge keineswegs sofort verstandenen Meisters in den Privatbesitz der reichen Mainstadt übergegangen sind, und daß sich nicht weniger als fünfundvierzig Privatleute in Frankfurt bereit gefunden haben, Thomasche Gemälde zu kaufen oder zu bestellen. Daß das Städelsche Institut daneben wenigstens zwei Bilder des Meisters erworben hat, erscheint selbstverständlich. Besitzt die Dresdener Galerie ihrer doch bereits drei. Zu den ältesten und treuesten Bewunderern Thomas gehörte Dr. Otto Eiser in Frankfurt. Auch Thode nennt ihn „als denjenigen, der andere führend den freien Schritt hineingetan hat in das von Hans Thoma erschlossene Reich neuer künstlerischer Anschauungen". Frau Dr. Eiser besitzt dementsprechend nicht weniger als 22 Gemälde des Meisters aus allen Zeiten seines Schaffens; ebensoviel befinden sich bei Herrn Eduard Küchler. Dann folgen Herr Simon Ravenstein mit 12, Frau Karoline Keßler mit 9, Herr Philipp Haag mit 6, Herr Alexander Gerlach mit 5 Gemälden von Thomas Hand.[1])

Thode hat die 150 von ihm veröffentlichten Frankfurter Bilder des Meisters nicht einzeln mit Worten begleitet. Er hat nur zu dem ganzen Werke eine in schwungvollen Worten gehaltene Einleitung geschrieben, in der er alles, was er früher über Thoma geäußert hat, nunmehr zusammengefaßt, abgerundet und in schwärmerischer Verehrung noch gesteigert hat.

Thode erkennt keine bedingungsweise Bewunderung Thomas an. Er stellt ihn den großen bahnbrechenden Meistern aller Zeiten und Völker an die Seite und verlangt ausdrücklich eine kritiklose, glaubensfreudige, begeisterungsselige Hingabe an den Genuß, den seine Werke gewähren. Über diese absolute Einschätzung der Kunst Thomas durch Thode wird gestritten werden und wird sich streiten lassen. Von der bei Dilettanten und Akademikern üblichen Jagd auf Zeichenfehler, mit deren Aufdeckung Rembrandt und Rubens, ja selbst Rafael und Tizian so gut heimgesucht werden wie Cornelius, Böcklin und Thoma, braucht dabei noch nicht einmal die Rede zu sein. Wenn man überzeugt ist, daß bei den größten Meistern aller Zeiten und Völker dem stärksten Wollen das stärkste Können entspricht, so daß Form und Inhalt ihrer Werke ohne Rest ineinander aufgehen, so wird man auch ohne dies Thodes Ausführungen über Thoma gegenüber zugeben müssen, daß sie hier und da zum Widerspruche reizen. Mir aber liegt gerade hier nichts ferner, als mit Thode

[1]) Es ist mir nicht möglich, zurzeit (1911) nachzuweisen, wie viele der Bilder Thomas, die sich vor 11 Jahren in Frankfurt befanden, heute noch dort sind. Ist es mir an dieser Stelle doch auch zunächst nur um die künstlerische Würdigung des Meisters zu tun.

über seine absolute Einschätzung der Kunst Thomas zu streiten. Dazu tut mir die warme ehrliche Begeisterung Thodes für den ganzen Thoma, wie er nun einmal ist, viel zu wohl; dazu ist es mir viel zu einleuchtend, daß ein Künstler, der einen Kenner vom Range Thodes in den Rausch höchster genießender Begeisterung zu versetzen vermag, mindestens ein gutes Maß dieser Begeisterung wirklich verdienen muß; und dazu bin ich auch viel zu überzeugt davon, daß künstlerische Werke überhaupt nicht, wie die Wasserwärme, nach Thermometergraden gemessen werden können. Wer fragt auch, wenn er einen vorzüglichen Rheinwein trinkt, ob er nicht anderswo doch schon einmal einen noch vorzüglicheren getrunken habe! Die ganze Fragestellung, zu der Thode freilich einigen Anlaß gegeben hat, ist nicht richtig gewählt. Mögen also recht weite Kreise deutscher Kunstfreunde es sich angelegen sein lassen, sich Thodes neues großes Thoma-Werk zugänglich zu machen, und mögen alle, denen es vergönnt ist, sich in seine 150 Blätter zu vertiefen, sich bei ihrer Betrachtung vertrauensvoll von den begeisterten Einleitungsworten Thodes mit fortreißen lassen. Sie werden es nicht bereuen und ihr künstlerisches Empfinden um eine Herzenserfahrung bereichern.

Die 150 Gemälde, deren Nachbildungen das Werk bringt, sind zwischen 1866 und 1898 entstanden, stellen also die künstlerische Arbeit von zweiunddreißig Lebensjahren dar. Der Versuch, sich an ihrer Hand den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters zu vergegenwärtigen, liegt nahe genug, kann aber, da diese beiden Bände eben nur Thomas zufällig in Frankfurt erhaltene Bilder wiedergeben, nur zu einem annähernd richtigen Ergebnis führen. Befinden sich unter diesen 150 Bildern doch auch nur vier oder fünf von den achtzehn Hauptbildern, deren Heliogravüren Thode in jenem ersten Thoma-Werke veröffentlicht hat.

Für die Beständigkeit und Einheitlichkeit des künstlerischen Wesens Thomas spricht zunächst der Umstand, daß manche seiner späteren Bilder manchen seiner frühesten ihrer Auffassung und ihrer Malweise nach so ähnlich sehen, daß, wenigstens nach den Lichtdrucken, kaum ein Unterschied zwischen ihnen zu bemerken ist. Man vergleiche daraufhin nur das schlichte Doppelbildnis „Am Sonntagmorgen" (Nr. 2) von 1866 oder des Meisters Selbstbildnis (Nr. 12) von 1873 mit dem nicht minder schlichten Frauenbildnis (Nr. 150) von 1898, die Landschaft „Höhe" (Nr. 8) von 1871 mit der Landschaft „Bernau-Oberlehen" (Nr. 149 von 1898, das Säckinger Oberrheinbild (Nr. 21) von 1874 mit der gleichen Landschaft (Nr. 146) von 1895. Die unveränderte Empfindung tritt hier überall deutlich hervor. Daneben lassen sich jedoch von anderen Bildern seiner früheren zu anderen seiner späteren Zeit auch gewisse Stilwandlungen deutlich verfolgen, die im allgemeinen eine fortschreitende Bewegung in der Richtung von einfacher, wenn man will, realistischer, zu immer typischerer und persönlicherer Auffassung der Natur und der Menschen erkennen lassen. Bis 1875 finden sich in Frankfurt nur Gemälde Thomas, die wirkliche Menschen in ihrer wirklichen Tracht und in ihren wirklichen Handlungen in innige, gemütvolle Beziehung zu ihrer landschaftlichen Umgebung setzen. Nach dem „Dorfgeiger" (Nr. 11) von 1872 bezeichnet der „Gesang im Grünen" (Nr. 26) von etwa 1875 einen Höhepunkt dieser Richtung des Meisters. Dann beginnen doch wohl die Wirkungen seines Aufenthaltes in München und seiner ersten italienischen Reise sich geltend zu machen. Die Fresken im Hause des Herrn Albert Ullmann (Nr. 27—29) von 1875 zeigen erklärlicherweise die erste Neigung zum Stilisieren. Der „Saturn" (Nr. 27) ist des Meisters erste mythologische Gestalt, die uns in Frankfurt entgegentritt; die „Mainlandschaft" (Nr. 29) erhält schon durch die großartige Entfaltung der radförmig aus den Wolken hervorbrechenden Sonnenstrahlen die feste monumentale Anordnung, die dem Wandgemälde gebührt; und dem „Frühlingsreigen" (Nr. 28) sieht man es an seiner ganzen Haltung an, daß er als Wandmitte gedacht ist. Ein ähnliches Reigenmotiv, das vollends in Tracht und Haltung,

im Figürlichen wie im Landschaftlichen aus dem einfach Ländlichen in das Typische und Allgemeine, aus der Wirklichkeit in das Ideal übersetzt erscheint, zeigt dann schon das köstliche Bild „Goldene Zeit" (Nr. 31) von 1876 bei Herrn Küchler; und die „Nacht" (Nr. 30) bei Herrn Hermann Fries, die in demselben Jahre entstand, ist bereits eine halb mythologische, halb selbständig anthropomorphische Naturpersonifikation von abgeklärter Reinheit der Form und von wunderbarer Tiefe der Empfindung. Eine Reihe anderer Bilder aus der gleichen Zeit zeigen Thoma vorübergehend völlig im historisch-mythologischen Fahrwasser. Auch das „Paradies" (Nr. 35), der „Charon" (Nr. 36) und „Wotan und Brünhilde" (Nr. 37) gehören dem Jahre 1876 an; „Siegfried und Mime" (Nr. 47) aber stammt aus dem folgenden Jahre. Die Wagnerschen Opern gewinnen vorübergehend einen Einfluß auf den Meister; glücklicherweise nur einen vorübergehenden. Daß Richard Wagners unsterbliche Schöpfungen nur durch sterbliche Menschen, wie auch die besten Opernsänger es sind, auf der Bühne dargestellt werden können, müssen wir ertragen. Wenn aber der Maler sich durch die Theateraufführungen beeinflussen läßt, so verliert er sich selbst. Bei Thoma tritt dies besonders in den noch 1882 entstandenen Fresken aus dem Ring des Nibelungen (Nr. 85—89) im Hause des Herrn Simon Ravenstein zu Frankfurt hervor. So tüchtig diese Bilder in ihrer Art sind, theatralisch sind sie bei alledem in erschreckender Weise. Jeder andere hätte das ebensogut gemacht. Man erkennt Thoma, den jeder „Pose" abgeneigten Thoma, in ihnen nicht wieder. Es ist ein Glück, daß er, soweit die Frankfurter Bilder einen Schluß erlauben, nach 1882 der wohl musikalisch, aber in ihrer Nebelhaftigkeit nicht malerisch faßbaren deutschen Mythologie und zugleich der Darstellung von Theaterhelden entsagt hat. Der „Bacchuszug" von 1886 im Café Bauer (Nr. 111) wendet sich mit seinem gerade als künstlerische Darstellung seit Jahrtausenden im Bewußtsein der Menschheit lebenden Gegenstande und seiner nicht minder malerischen als kernhaft monumentalen Haltung wieder unmittelbar an unser Empfinden; und daß Thoma auch als Wandmaler am größten und am deutschesten ist, wenn er mit leiblichem oder geistigem Auge Selbsterschautes zwingt, sich den Gesetzen der Monumentalkunst zu fügen, zeigen seine um 1887 entstandenen Fresken im Restaurant Kaiser Karl: die sittenbildlich köstliche Darstellung der „Musikanten" (Nr. 114) und die streng komponierte, mit träumend genießenden Menschen ausgestattete Landschaft „Beschauliches Dasein" (Nr. 115).

In den drei christlich religiösen Gemälden Thomas, die sich in Frankfurt a. M. befinden, zeigt sich deutlich der erwähnte Fortschritt von verständnisvoll sachlicher Darstellung des Gegenstandes zu seiner idealen Verklärung durch seine Auflösung in zugleich seelische und landschaftliche Stimmung. Wohl sind der „Christus und Nikodemus" (Nr. 50) von 1878 und die „Flucht nach Ägypten" (Nr. 54) von 1879 eindrucksvolle, tüchtige Schöpfungen; noch harmonischer ausgeglichen in sich aber erscheint uns die „Ruhe auf der Flucht" (Nr. 127) von 1890. Die tief religiöse Stimmung dieses Bildes wird ganz von der anthropomorphischen Landschaftsstimmung getragen; die Mondscheinnacht aber wird als solche noch deutlicher durch die Gruppe menschlicher Gestalten als durch die Landschaft veranschaulicht.

Darstellungen jener Art, in denen — nach Hans von Marées' Lehren — der nackte Mensch sich in einfachen natürlichen Handlungen in der ihm angemessenen, durch ihn zum Raumbild gestalteten Landschaft bewegt, finden sich wenigstens unter Thomas Frankfurter Bildern erst seit 1879. Meiner Empfindung nach gehören sie zu dem Besten und Eigenartigsten, was der Meister geschaffen hat; denn wenn er Hans von Marées Lehren und Arbeiten auch gekannt haben wird, so hat er sie doch verselbständigt, in seine eigene Art übersetzt. Schon die später mit Abwandlungen wiederholte „Puttenwolke" (Nr. 58) von 1879 kann hierher gerechnet werden.

Besonders bezeichnend aber sind auf diesem Gebiete zunächst die drei Meerweiber (Nr. 61) von 1879, mit denen man die ähnliche, des ursprünglich mythologischen Gehalts noch mehr entkleidete Darstellung „Tanz in den Wellen" (Nr. 120) von 1888 vergleiche, um sich die fortschreitende Entwicklung des Meisters von der Wahl sachlich, geschichtlich oder mythologisch gegebener Motive zu rein künstlerischen Problemen zu vergegenwärtigen. Den Jünglingskörper in jünglingshafter Landschaft zeigen in besonders poesievoller Auffassung Bilder wie Nr. 103 „Der Flötenbläser" von 1886, Nr. 126 „An der Quelle" von 1890 und Nr. 136 „Hirtenknabe am blumigen Ufer" von 1892. Einen unmittelbaren Anklang an Böcklinsche Empfindung zeigen von den 150 Frankfurter Bildern — es darf Gewicht darauf gelegt werden, um Thomas Selbständigkeit zu betonen — doch nur etwa der „einsame Ritt" eines geharnischten Ritters (Nr. 123) von 1889 und die „Graalsburg" (Nr. 143) von 1895; aber eigenartig genug sind auch diese Bilder, und der gesamten Stilentwicklung des Meisters reihen sie sich an der richtigen Stelle ein.

Vor allen Dingen spricht die künstlerische Entwicklung Hans Thomas sich in seinen Landschaften als solchen aus, in denen einige Kritiker, denen ich mich nicht ohne weiteres anschließe, überhaupt die eigentliche Bedeutung des Meisters sehen. Während in seiner Frühzeit einfach natürliche Landschaftsbilder neben völlig stilisierten, dann freilich auch mit idealer Staffage ausgestatteten Darstellungen stehen, wie noch 1879 das Schwarzwaldbild (Nr. 55) neben dem „Gefilde der Seligen" (Nr. 53), zeigen seine späteren Gemälde dieser Art die Landschaftsmotive immer mehr durch die geistige Anschauung des Künstlers hindurchgegangen und geläutert. Fast unbewußt erscheint die Stilisierung von Landschaften wie dem „Wiesenbach" (Nr. 96) von 1884, wie der Niddalandschaft (Nr. 131) von 1890 und dem „Blauen Tag" (Nr. 139) von 1893; stark und doch nur von innen heraus, das heißt nicht durch akademische Schönheitsregeln, sondern durch Vereinfachung und Hervorhebung ihrer wesentlichen Züge stilisiert aber treten uns Landschaften entgegen, wie die „Flußlandschaft mit Schafherde" (Nr. 91) von 1883, wie der „Stille Bach" (Nr. 128) von 1890 und wie das „Friedliche Tal" (Nr. 138) von 1892. Thomas eigenste Naturanschauung feiert in Gemälden dieser Art ihre heiligsten Feste. Jene innere Wahrhaftigkeit seiner Künstlernatur aber, die ihn auch in seinen späteren Zeiten immer wieder an die Anschauungen anknüpfen läßt, die mit ihm geboren worden ist, zieht auch uns immer wieder zu dem edlen Meister zurück, den wir alle Ursache haben mit Stolz als deutschen Künstler zu nennen.

III. Über Julius Schnorr von Carolsfeld, Eduard Bendemann, Karl Hoff und Alfred Woltmann*)

Vier Gedenkblätter

1. Julius Schnorr von Carolsfeld

Ein Gedenkblatt zum 26. März 1894

Vor hundert Jahren wurde in Leipzig Julius Schnorr von Carolsfeld, neben Cornelius einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Großkunst der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, geboren. Als er 1817 seine Romfahrt antrat, war er, wenigstens in den Kreisen der Anhänger der damaligen neuen Richtung, bereits ein gepriesener Künstler. Als er 1872 in Dresden aus dem Leben schied, war er trotz des Widerspruchs, den die Vertreter der damals herrschenden realistisch-koloristischen Richtung ihm bereits entgegengetragen hatten, in weiten Kreisen Deutschlands immer noch ein gefeierter Meister. Nur wenigen Künstlern ist es, wie ihm, beschieden gewesen, sich über ein halbes Jahrhundert lang in den glücklichsten Verhältnissen an seinem eigenen Ruhme zu sonnen.

Die Nachwelt sieht seine Schwächen wie seine Vorzüge. Aber sie wird ihn, wie alle Künstler, die einmal in ihrem Leben bahnbrechend mit eingetreten sind in den Ringkampf zwischen dem überlebten Alten und dem jugendkräftigen Neuen, nicht nach seinen Schwächen, sondern nach seinen Stärken beurteilen. Zunächst wird er in unserer Erinnerung fortleben nicht als der Meister, der in seinen späteren Jahren Michelangelo und Rafael, die nun einmal unnachahmlich sind, als seine Vorbilder verehrte, sondern als der kernige, durch und durch deutsche Künstler, der in seiner Jugend, durch die frühlingsfrische Kunst älterer Jahrhunderte und eigenes Anschauen der Natur angeregt, wacker mitgeholfen hat, die damalige neudeutsche Kunst auf eigene Füße zu stellen und mit unmittelbarer, eigener Empfindung zu beseelen. Wer ihm auf diese Weise nähergetreten ist, wird dann aber auch in seinen späteren Werken, selbst wo ihm ihr Pathos mehr theatralisch als dramatisch erscheinen muß, doch so viel heiligen Künstlerernst, so viel weihevolle Künstlergröße, so viel deutsche Künstlergesinnung mitempfinden, daß Julius Schnorr von Carolsfeld, alles in allem genommen, als echte, deutsche Künstlergestalt in seinem Bewußtsein weiterleben wird.

Aus einer alten erzgebirgischen Adelsfamilie stammend, die schon mit seinem Vater, dem Leipziger Akademiedirektor, vom Beamtentum zur Künstlerschaft übergetreten war und sich in der Folge zu einem ganzen Geschlechte tüchtiger Künstler und Gelehrten entwickelte, sog er die Kunst mit der Muttermilch ein und war im Sinne der Leipziger Richtung eines Oeser und eines Tischbein bereits ein einigermaßen ausgebildeter Maler, als er 1811 die Wiener Akademie bezog. Hier machte er sich sofort an

*) Das Gedenkblatt zum 100. Geburtstag Julius Schnorrs von Carolsfeld erschien in der Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau 1894, Nr. 69, zum 23. März 1894; der Festgruß zu Eduard Bendemanns 70. Geburtstage wurde in der Täglichen Rundschau 1881, Nr. 81, zum 3. Dezember 1881 veröffentlicht; der Nachruf für Karl Hoff erschien 1890 im Universum VI, Heft 23, Sp. 2637—2640, der für Alfred Woltmann war für die Literarische Beilage der Karlsruher Zeitung geschrieben, in der er am 7. März 1880 (Nr. 10, S. 73—75) erschien.

die Ausführung eines großen Ölbildes, das die Sintflut darstellte. Michelangelesk gemeint, muß es, natürlich genug, nach Maßgabe der großen Zeichnung dazu, die sich im Dresdener Kupferstichkabinett erhalten hat, doch eher Oeseriseh und Tischbeinisch dreingeschaut haben. Damit kam Julius Schnorr bei seinen neuen Kunstgenossen in Wien, unter denen es bereits gewaltig gärte, aber schlecht an. Hatte Overbeek doch bereits ein Jahr vorher die Wiener Akademie als unbotmäßiger Neuerer verlassen! Hatte Cornelius doch gerade von Frankfurt aus seine Faustblätter in die Welt gesehickt! Unser junger Meister überlieferte seine Sintflut den Flammen und schloß sieh mit Leib und Seele den „Jüngsten" an, die, von ernstester religiöser und sittlicher Gesinnung beseelt, die Kunst von innen heraus, aus unmittelbarer geistiger Anschauung und seeliseher Empfindung heraus, neugestalten wollten und deshalb tollkühn mit dem Geiste der Zopfzeit aueh die ganze, in „Bravour" und „Routine" ausgeartete Malteehnik der guten alten Zeit preisgaben.

Julius Schnorr von Carolsfeld war bald als einer der entschiedensten und gediegensten der jungen Neuerer anerkannt. Schon aus dem Jahre 1814 haben sich (ebenfalls im Dresdener Kupferstichkabinett) Zeichnungen seiner Hand erhalten, die als reife Werke der neudeutschen Kunst vom Anfang unseres Jahrhunderts angesehen werden müssen. Das eine von ihnen stellt, wie es scheint, einen Jugendapostel unter den alten Germanen dar, das andere (wohl nach einer Legende) einen Möneh, der im Walde angesiehts einer Engelserscheinung einem auf der Bahre liegenden toten Mädchen das Grab bereitet. Beide zeigen keine Spur irgendeiner überlieferten Formenspraehe, sondern erseheinen in ihrer von leichter Herbheit umspielten Unmittelbarkeit so deutseh und zugleich so selbständig, daß sie den Reiz knospenhafter Lenzesfrisehe bewahren. Dasselbe gilt von den Gemälden, die der Künstler bis zum Jahre 1817 in Wien malte: von dem „Sechskampf" aus Ariosts „Rasendem Roland", den er für den Freiherrn Speek von Sternburg zu Lützschena nach einem im Dresdener Kupferstichkabinett erhaltenen Karton von 1815 ausführte, von dem „Almosen spendenden heiligen Roehus" von 1817 im Leipziger Museum und von dem „Besuch des Zacharias und den Seinen beim Zimmermann Joseph und den Seinen" von demselben Jahre in der Dresdener Galerie, einem Bilde, zu dem Herr Ed. Cichorius in Dresden die Zeichnung besitzt. Aueh die in Wasserfarben ausgeführte „Predigt Johannis des Täufers" von 1816 in Lützsehena gehört hierher. Dieses feine Werkchen verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als der Vorfahre des jetzigen Besitzers der Sammlung zu Lützschena den „Seehskampf" zum Verdrusse des jungen Schnorr sehon bald naeh seiner Erwerbung wieder veräußert hatte.

Alle diese Bilder und Zeichnungen sind, wie gesagt, köstliche Beispiele des naiven, eigenartigen, neudeutschen Stiles vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Von einer Beeinflussung des jungen Meisters dureh die vorrafaelisehe italienische Kunst zeigen sie, obgleich die jungen Wiener bereits das Studium dieser Meister auf ihre Fahnen geschrieben hatten, erklärlicherweise weit geringere Spuren, als von einer selbständig verarbeiteten Einwirkung der altdeutsehen Kunst, die man in Wien aus erster Hand kennen lernen konnte. Vor allen Dingen aber zeigen sie eigene Eingebung und selbständige Empfindung. Es sind Kunstschöpfungen erster Hand, deren teehnisehe Mängel von ihren Vorzügen unzertrennlich sind.

Als Schnorr dann 1817 nach Italien pilgerte, ging ihm die Welt der italienisehen Frührenaissance auf. Wie sehr diese ihn gefangen nahm, zeigt zum Beispiel schon seine 1818 in Florenz gesehaffene große Sepiazeichnung „Der Fischzug Petri" in der Dresdener Sammlung. In Rom wurde er von Cornelius, Overbeck und den übrigen, die gerade ihre Fresken in der Casa Bartholdy beendet hatten, mit offenen Armen aufgenommen und vollends in die Geheimnisse des Prärafaelismus eingeweiht. Das Hauptwerk seiner ersten römisehen Jahre, die „Hochzeit von Kana", die am 25. Januar

1820 aus der Werkstatt des sechsundzwanzigjährigen Künstlers fortgeschafft wurde, um auf Nimmerwiedersehen nach Schottland entführt zu werden, ist in Deutschland nur durch die feine Umrißzeichnung bekannt, die Max Jordan 1867 in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlichte. Ein Lord Cathcard hatte das Gemälde erworben. Die letzten Nachrichten, die über seine Schicksale bekannt geworden sind, melden nur, daß es sich nach dem Tode des Lords im Besitze seiner Schwester Mrs. Ritchie in Cloncaird Castle befunden habe. Die Umrißzeichnung genügt aber, um zu erkennen, daß es eines der bedeutendsten Werke der damaligen jungdeutschen Kunst gewesen sein muß. Unzweifelhaft durch Meister wie Perugino und Francia geistig berührt, wird es doch von keinem Kenner für ein frühitalienisches Werk gehalten worden sein. Deutsch ist die innige, sinnige Empfindungsreinheit, die es atmet, deutsch ist die von köstlicher eigenartiger Märchenpoesie getragene Anordnung des Ganzen, modern im damaligen Sinne wird die malerische Behandlung gewesen sein.

Von gleichem Geiste beseelt, schuf Schnorr von Carolsfeld dann in den Jahren 1822—1827 seinen berühmten Freskenzyklus aus Ariosts „Rasendem Roland" in der Mittelhalle des Gartenhauses des Marchese Massimi zu Rom. Was hier der Einbildungskraft und den Händen des Meisters entsproß, war durch und durch romantisch und zugleich monumental. In selbstschöpferischer Weise gelang es dem deutschen Künstler, den mittelalterlichen Geist, den die Dichtung atmet, in der anmutigsten modernen Form zu kristallisieren. Das Monumentale des Kampfes zwischen dem Christentum und dem Heidentum bildet die Grundlage der Schöpfung. Das reizende Arabeskenwerk der romantischen Abenteuer, das in der Dichtung den Kern der Handlung fast erdrückt, schlingt sich als heiter liebenswürdiges Beiwerk durch die Wand- und Deckengemälde des nordischen Malers.

Es verdient doch hervorgehoben zu werden, daß es auch den damaligen italienischen Kunstfreunden nicht einfiel, in diesem Werke ein Wiederaufleben der altitalienischen Malerei zu erblicken. Sie waren sich bewußt, Zeugen einer Neugeburt der d e u t s c h e n Kunst zu sein. Und ebenso faßte die deutsche Künstleransiedlung in Rom damals noch ihre italienische Sendung auf. Bei aller Schwärmerei für die großen italienischen Meister war man sich bewußt, fürs deutsche Vaterland zu ringen und zu arbeiten. In Deutschland, wo jedem Neuen zuerst ein unüberwindlich erscheinendes Philistertum entgegenzutreten pflegt, verhöhnte und verspottete man die „alt-neu-römisch-deutsch-patriotische" Kunstbewegung, wie man sie nannte, man überschüttete in den angesehensten Zeitschriften ihre jugendlichen Bekenner mit Verdächtigungen und Verleumdungen; die Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1819, Nr. 124) bezeichnete ein deutsches Künstlerfest in Rom als „den Zenit des Schwindels".

Alles dieses spiegelt sich mit dem ganzen Hintergrunde der damaligen Kunstbewegung klar und anschaulich in den Briefen wider, die Julius Schnorr von 1817 bis 1827 in die Heimat sandte. Im Jahre 1886 von dem Sohne des Meisters, dem Dresdener Oberbibliothekar Franz Schnorr von Carolsfeld, herausgegeben, legen sie ein köstliches urkundliches Zeugnis von der Sittenreinheit und Charakterstrenge des jungen Sachsen und zugleich von dem deutschen Ernste und der deutschen Empfindung seiner Kunstweise ab. Gleich 1818 spricht er in einem Briefe an seine Schwester Ottilie seine Sehnsucht aus, nach kurzer Frist als deutscher Maler in sein Vaterland heimzukehren, und fährt dann fort: „Wir wünschen und hoffen, daß es einst nicht mehr nötig sein werde, daß der deutsche Künstler nach Rom ziehe; in unserem Lande soll sich eine Schule bilden; aber wie die Sachen jetzt standen, war Rom nötig; nur hier, getrennt von allen einengenden Verhältnissen, konnte die Masse der Künstler entzündet werden" usw., und in dem gleichen Sinne schrieb er in demselben Jahre an Rochlitz: „Der deutsche Maler, der deutsche Kunst wieder herstellen wollte, fühlte sich (im eigenen Lande) nicht recht zu Hause," und spricht

die Überzeugung aus, „daß einst der Zeitpunkt komme, wo die deutschen Künstler nicht mehr scharenweise nach Rom ziehen, daß wir in unserem Lande ein deutsches Rom haben (wie es wohl Köln einst gewesen sein mag), weil dies das einzige Mittel ist, wollen wir wieder eine deutsche Kunst haben." Noch am 20. Mai 1824 schreibt er seinem Vater, daß er diesen Tag als Festtag feiere: „Es ist nämlich heute der Geburtstag unseres lieben Kunstheiligen Albrecht Dürer;" und auf der Heimreise schrieb er am 23. Juni 1827 aus Wien: „Deutsche Natur und deutsche Menschen begrüßten mich wie treues Freundesauge," und „ich bin unter den Alten der Alte; in den zehn Jahren Abwesenheit ist keine fremde Faser in uns gekommen". Dieser ganzen künstlerischen Gesinnung und Empfindung widersprechen auch die schönen Landschaftszeichnungen im Besitze des Herrn Ed. Cichorius in Dresden nicht, die Schnorr von seiner italienischen Reise mit heimbrachte. In zwei Ausgaben durch Max Jordan veröffentlicht, gehören sie zu den Schöpfungen der italienischen Zeit des Meisters, die jedem am leichtesten zugänglich sind. Jeder Kenner sieht sofort, daß kein italienischer Künstler jener Tage sie geschaffen haben könnte. Das ist südliche Natur mit nordischem, mit deutschem, aber auch mit echtem, großem, klarem Künstlerauge angesehen! Das ist Stil im reinsten und edelsten Sinne des Wortes!

Dann folgten die neunzehn Münchener Jahre des Meisters von 1827 bis 1846! Anstatt frei den Eingebungen seiner eigenen Einbildungskraft folgen zu können, war er nunmehr an eine akademische Lehrtätigkeit und an die großen monumentalen Aufgaben gebunden, die sein Gönner König Ludwig I. ihm stellte. Schnorr fiel der Hauptanteil an der Ausschmückung der neuerbauten Flügel des Münchener Residenzschlosses zu. Es wurde nur zu viel auf seine Schultern gelegt, als daß eine gleichmäßige und individuelle Durchbildung aller ihm übertragenen Schöpfungen möglich gewesen wäre. Zunächst die großen Freskenreihen aus dem Nibelungenlied in den fünf großen Erdgeschoßteilen des neuen Königsbaues, eine Arbeit, die allein genügt hätte, ein Menschenleben auszufüllen! Dann die Entwürfe zu den Darstellungen der „Homerischen Hymnen" in einem oberen Saale desselben Flügels, eine klassizistische Leistung, „in welcher", wie schon sein gleichgesinnter, sechs Jahre jüngerer Zeitgenosse Ernst Förster sagte, „sich Schnorr schwerlich ganz heimisch gefühlt hat"! Endlich im oberen Stockwerke des „Festsaalbaus" die enkaustischen Gemälde aus der deutschen Kaisergeschichte in drei Sälen, deren erster der Geschichte Karls des Großen gewidmet ist, deren zweiter Darstellungen aus dem Leben Friedrich Barbarossas enthält, deren dritter die Taten Rudolfs von Habsburg verherrlicht. Schnorr mußte die Ausführung dieser Kaisergemälde schon fast durchaus Schülerhänden überlassen. Nur zwei kleinere Bilder dieser Reihe hat er eigenhändig ausgeführt.

Deutsche Stoffe waren es, von den „Hymnen" abgesehen, wenigstens, die der deutsche Künstler hier zu bearbeiten hatte, und von mächtiger Poesie erfüllte Stoffe waren es obendrein. In der Auswahl der bezeichnendsten Augenblicke, in der Verteilung im Raum, in der architektonischen Anordnung und Ausschmückung jeder Darstellung zeigen auch diese gewaltigen Gemäldefolgen überall den ernsten, den denkenden, sogar den selbstempfindenden Meister. In der Ausgestaltung und Durchführung im einzelnen aber, die sich am besten in den Nibelungensälen verfolgen läßt, sehen wir die wohltuende Herbigkeit individueller Formensprache allmählich einem allgemeiner werdenden Ideale, die Innerlichkeit und Unmittelbarkeit der Mienen- und Gebärdensprache allmählich einem immer äußerlicher werdenden Gebaren Platz machen. Einen vollkommenen künstlerischen Genuß verschaffen uns keineswegs alle diese Gemälde. Dennoch aber bildet die Gesamtheit der Schnorrschen Darstellungen im Münchener Residenzschlosse eine künstlerische Schöpfung von überwältigender Fülle der Gestaltungskraft und von einer Echtheit des monumentalen Gepräges, deren Verständnis dem ganz anderen malerischen Zielen zugewandten Staffeleimaler der jüngeren Schulen schwerfallen mag, dem unbefangenen Kunst-

freunde aber nicht entgehen kann, wenn er auch alle Mängel der malerischen Durchführung dieser Wandgemälde bereitwillig zugiebt. Die deutsche Kunstgeschichte hat jedenfalls Ursache, sich auch des Schöpfers dieser Werke dankbar zu erinnern.

Im Jahre 1846 verließ Julius Schnorr München, um einem Rufe in sein sächsisches Vaterland Folge zu leisten. Er ging als Direktor der Gemäldegalerie und Professor der Akademie nach Dresden; und wenn er zur Vollendung seiner Nibelungensäle auch noch wiederholt längere Zeit in München verweilte, so blieb Dresden während der sechsundzwanzig Jahre, die ihm nun noch zu leben vergönnt waren, doch der eigentliche Schauplatz seiner Tätigkeit. Als Direktor der Gemäldegalerie hat er sich unleugbare Verdienste erworben. Während seiner Amtsführung wurde der Sempersche Neubau des Museums begonnen und vollendet; unter seiner Leitung wurde die herrliche Galerie 1855—1856 in die neuen Räume übertragen; mit seiner Zustimmung schrieb Julius Hübner den Galeriekatalog, der mit allen seinen Mängeln für seine Zeit doch eine anerkennenswerte Leistung war; unter seiner Führung wurde die Galerie um so bedeutende Werke alter Meister bereichert, wie den „Ursula-Altar" Jörg Breus, die köstliche kleine „Kreuzigung" Dürers, die große „heilige Familie" Piero di Cosimos, die kleine „heilige Familie" Lorenzo di Credis und die fünfzehn spanischen Bilder aus dem Nachlasse Louis Philippes. Die Spuren seiner akademischen Lehrtätigkeit aber sind noch heute vielfach in der Dresdener Schule erkennbar.

Natürlich entzog seine amtliche Wirksamkeit ihn in Dresden seinen künstlerischen Arbeiten. Die Staffeleigemälde, die er gelegentlich, wie am Strande der Isar, so auch noch am Gestade der Elbe schuf, konnten seinen Ruhm nicht wohl fördern. Die Staffeleimalerei hatte inzwischen längst andere, ihr besser zusagende Wege eingeschlagen; und so wenig der Stil der Ölgemälde sich für die Wandmalerei eignet, so wenig schickt der Stil der Monumentalmalerei sich für „Bilder" im Sinne der modernen Ausstellungskunst. Schnorrs ganzer künstlerischer Sinn war auf die öffentliche Kunst gerichtet. Es muß aber betont werden, daß es nur zwei wirkliche Zweige der öffentlichen Kunst gibt. Entweder siedelt sie sich als Monumentalkunst in öffentlichen oder doch mehr oder weniger zugänglichen Gebäuden an, von deren Wänden und Decken herab sie zu Tausenden spricht, oder sie vertausendfacht sich selbst durch den Bilddruck in Holz, Kupfer oder Stein und sucht die einzelnen sterblichen Menschen trostspendend und erquickend am eigenen häuslichen Herde auf. Jener ersten Art öffentlicher Kunst hatte Julius Schnorr während des größten Teiles seines Lebens gedient; und die Hauptschöpfung seiner Dresdener Zeit auf diesem Gebiete waren die Entwürfe für die Glasfenster der Paulskirche in London. Nicht ohne Größe der Wirkung und Würde der Erscheinung zeigen aber auch sie, daß des Meisters Formensprache immer allgemeiner und immer römischer wurde, je älter er ward. Man braucht in der Beziehung auch nur die Aktzeichnungen des Meisters aus seinen verschiedenen Lebenszeiten zu vergleichen, die das Dresdener Kupferstichkabinett in größerer Anzahl aufbewahrt: die Studien nach dem lebenden Modell aus seiner italienischen Zeit und auch noch aus seiner frühen Münchener Zeit sind so jugendfrisch gesehen, daß sie uns durchaus wie eigenartige Schöpfungen eines deutschen Meisters anmuten, wogegen seine späteren, in Deutschland entstandenen Studien dieser Art ebensowohl jener allgemein italisierenden akademischen Richtung entstammen könnten, gegen die Schnorr sich in seiner Jugend selbst emporgehoben hatte.

Vor allen Dingen aber fand der alternde Meister in Dresden, dem Sitze der trefflichen Bürknerschen Holzschnittschule und dem Sitze der köstlichen, echt deutschen Vervielfältigungskunst Ludwig Richters, die beste Gelegenheit, mit vollen Segeln in das Fahrwasser der zweiten Richtung der öffentlichen Kunst einzulenken, deren Grundlage die Zeichnung für den Bilddruck, namentlich für den Holzschnitt ist. So entstand die aus 240 Holzschnittbildern bestehende berühmte Bilderbibel

unseres Meisters, die in manchen Beziehungen das kostbarste Denkmal ist, das er sich selbst im Herzen des deutschen Volkes gesetzt hat. Den Plan dazu hatte er freilich schon in seiner Jugend gefaßt. Schon am 2. Juni 1825 schrieb er seinem Vater aus Rom, daß zwanzig Blätter seiner Bilderbibel vollendet seien. „Ich zeichne die Blätter mit der Feder in der Art flüchtiger Radierungen", hatte er schon in einem vorhergehenden Briefe berichtet. Auch in München fügte er dann und wann ein Blatt hinzu. Aber erst seit dem Beginn der fünfziger Jahre fing er in Dresden an, das Werk mit allen Kräften zu fördern. Von den Originalzeichnungen zu der Bilderbibel, die das Dresdener Kupferstichkabinett besitzt, gehört die früheste dem Jahre 1827, die letzte dem Jahre 1870 an. Natürlich läßt sich auch in ihnen die ganze Stilwandlung des Meisters verfolgen. Der Stileinheit wegen hat er in seiner späteren Dresdener Zeit aber manche der früheren, herberen, für uns reizvolleren Blätter, ehe sie in Holz geschnitten wurden, durch neue ersetzt. Und nirgends ausgesprochener als in der Mehrzahl der Zeichnungen zu seiner Bilderbibel zeigt Schnorr sich im vollsten Gegensatze zu den Grundsätzen seiner Jugend eingestandenermaßen abhängig von den großen Italienern der Blütezeit, vor allen Dingen von Rafael und Michelangelo. Er selbst äußerte darüber, er habe als Vorbilder die großen Meister italienischer Kunst gewählt, „weil ihre Werke an Reinheit des Stiles und an Schönheit unleugbar die Arbeiten der Deutschen überragen". Damit war Julius Schnorr von Carolsfeld also ausgesprochenermaßen bei einer Richtung wieder angelangt, die wir als Nachahmung bekämpfen, wie er selbst sie in seiner Jugend bekämpft haben würde und bekämpft hatte. Trotz des durchgehenden Italismus ihrer Formensprache aber spricht sich so viel deutsches Gemüt, so viel deutsches Seelenleben in den besten Blättern seiner Bilderbibel aus und wird sie in solchem Maße von der Grundlage der deutschen Holzschnittechnik ihrer Zeit getragen, daß wir sie unbedenklich als einen Nationalschatz deutscher Kunst bezeichnen können. Daß wir noch begeisterter zustimmen würden, wenn ihre Formensprache deutscher, selbständiger, eigenartiger wäre, versteht sich von selbst. Schließlich aber muß man die Künstler und die Kunstwerke nehmen wie sie sind. Es fragt sich nur, ob in ihrer Gesamterscheinung die begeisternden oder die ernüchternden Züge überwiegen.

Wir haben gesehen, daß der ganze künstlerische Entwicklungsgang Schnorrs außerordentlich lehrreich für die ganze Geschichte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts ist. Er zeigt uns wie im Spiegel die Tugenden und die Fehler der deutschen Kunst, die Klippen, die sie zu vermeiden, wie die Inseln der Seligen, denen sie zuzustreben hat. Daß der jugendliche Schnorr in höherem Maße ein Meister nach unserem Herzen ist, als der Künstler in reiferen Jahren, braucht nicht wiederholt zu werden. Man muß aber doch jeden Künstler nach seinen besten Werken, nach seiner frischesten Zeit beurteilen. Wer überhaupt eine Schaffenszeit aufzuweisen hat, deren künstlerische Regungen die Nachwelt mit- und nachempfindet, gehört zu den Meistern, die für alle Zeiten gelebt haben. Daß auch Julius Schnorr von Carolsfeld in die Reihe dieser Meister gehört, glauben wir dargetan zu haben. So dürfen wir uns denn auch an s e i n e m hundertsten Geburtstag dankbar seiner reinen, edeln Persönlichkeit, seiner mannigfaltigen, gestaltenreichen, von künstlerischer Begeisterung durchwehten Schöpfungen und der jugendmutigen Förderung erinnern, die die deutsche Kunst auch ihm einmal zu verdanken gehabt hat.

2. Zu Eduard Bendemanns siebzigstem Geburtstage

Heute, am 3. Dezember, feiert einer der edelsten Söhne Berlins, der zugleich einer der berühmtesten deutschen Künstler der Gegenwart ist, seinen siebzigsten Geburtstag. Er feiert ihn freilich nicht in Berlin, sondern im Kreise der Seinen in

seinem freundlich am Hofgarten gelegenen Hause zu Düsseldorf, seiner zweiten Heimat. Aber Berlin darf sich erinnern, daß jene ganze ältere Düsseldorfer Schule, als deren erfolgreichster Vertreter auf dem Gebiete der Historienmalerei Eduard Bendemann erscheint, erst durch die Hand Wilhelm von Schadows von den Ufern der Spree ans Gestade des Rheines verpflanzt worden ist, und unter allen Umständen muß Berlin auch den Namen Bendemanns nennen, wenn es die in der ganzen Welt bekannt gewordenen Maler und Musiker zählt, deren Vaterstadt es ist. Während es also heute Briefe und Telegramme in Bendemanns Haus in Düsseldorf regnet, Abordnungen sich einstellen und Schüler und Freunde sich drängen, dem siebzigjährigen Meister die Hand zu drücken, möge die Tägliche Rundschau ihm einen Glückwunsch von seiner Vaterstadt zutragen.

Es wäre heute sicher nicht der Tag, uns zu erinnern, was Bendemann n i c h t gewesen ist und nicht ist. Einem ist nicht alles gegeben. Wer seine Anlagen unter so günstigen Bedingungen entwickeln konnte und dabei sein Leben lang so ernst und anhaltend nach dem Höchsten gestrebt hat wie er, der hätte ein anderer sein oder in einer anderen Zeit leben müssen, um etwas anderes zu schaffen, als was er geschaffen hat, und wer bei einer so gediegenen, allem Modetand von jeher abholden Richtung doch durch seine eigenartigsten Werke die Besten seiner Zeit zu solchem Jubel hingerissen hat, wie Ed. Bendemann ihn vor fast fünfzig Jahren mit den „Trauernden Juden" (jetzt im Kölner Museum) und dem „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems" (im Besitze des Königs) erregte, der gehört gewiß zu jenen Meistern, die für alle Zeit gelebt haben, weil sie den Besten ihrer Zeit genügt haben. Das ist nicht als Phrase gemeint. Wenn die Wege Bendemanns auch nicht mehr die unseren sind und nicht die Wege einer deutschen Zukunftskunst sein können, so wird die Kunstgeschichte doch stets bei seinen Werken verweilen und sie als vollen Ausdruck nicht nur einer eigenartigen, bedeutsamen Zeit und Schule, sondern auch einer sympathischen, feingebildeten und weichgestimmten Individualität anerkennen müssen. Vielleicht wird sie Bendemann den Felix Mendelssohn unter den Malern nennen. Jedenfalls zeigt sich schon jetzt, daß wir, während wir an den Werken der meisten seiner Zeit- und Schulgenossen heute achselzuckend vorübergehen, vor den seinen unwillkürlich stehen bleiben. Sie regen uns zum Nachdenken und zum Nachempfinden an; sie zeigen einen Gedankenreichtum in den künstlerischen Motiven und eine Formenschönheit in den Linien, die man in den Werken der jüngeren Generation vergebens suchen würde. Schade nur, daß seine großartigsten Werke, die Fresken in drei Sälen des königlichen Schlosses in Dresden, den meisten nur aus den Nachbildungen bekannt sind und daß sein frischestes Werk, der Fries in der Realschule zu Düsseldorf, nur von so wenigen aufgesucht wird, und schade nur, füge ich hinzu daß sein letztes großes Gemälde, die 1877 gemalte Penelope, ins Ausland gegangen ist! In Deutschland nahm man Anstoß daran, daß der Meister in seinem sechsundsechzigsten Lebensjahre noch der Strömung der Zeit auf kräftigere Pinselführung und klarere, wahrere Färbung zu folgen suchte. Daher ließen die deutschen Galerien sich das Bild entgehen: das Antwerpener Museum kaufte es und bestellte noch das Selbstbildnis des Meisters hinzu. In der Tat, wer so einseitig ist, daß er sich in die Idealauffassung der Historienbilder des Meisters nicht mehr hineinzuversetzen mag, der muß sich auf dem Gebiete seiner Bildnismalerei doch immer wieder von ihm angezogen fühlen. Wie die Bildnismalerei überhaupt den Prüfstein dafür bildet, ob ein Meister noch wahre Fühlung mit der Natur behalten hat, so zeigen auch Bendemanns Bildnisse, daß seine Kunst der Natur näher steht als manche meinen, und seine letzten Porträts (ich erinnere nur an die des Generals von Obernitz und dessen Gemahlin), die ebenso naturwahr, ebenso vornehm und ebenso geistvoll sind wie seine früheren, zeigen zugleich, daß der Meister an Schaffenskraft noch ein Jüngling ist.

Gerade diesen Herbst sieht er wohler aus und fühlt sich wohler als seit Jahren. Möge ihm auch nach seinem siebzigsten Geburtstag noch eine lange Reihe freudenreicher und schaffensfroher Jahre beschieden sein!

3. Karl Hoff. Ein Nachruf

Karl Hoff ist tot! Der feinfühlige, gedankenreiche Sittenmaler, der geistsprühende Dichter und Schriftsteller, der anregende, seinen Schülern unersetzliche Lehrer, der treue Freund seiner Freunde hat am 13. Mai dieses Jahres in Karlsruhe nach kurzer, schwerer Krankheit für immer Abschied genommen von dieser farben- und gestaltenreichen Erde, die er als Denker der pessimistischen Schule zwar stets als Jammertal angesehen, als echter Künstler aber mit farbenfrohem Auge und mit teilnehmendem, wahrem, für Leid und Freude gleich empfänglichem Empfinden betrachtet hat. Am 15. Mai haben seine Kollegen, die Professoren der Karlsruher Kunstschule, und seine ihm treu ergebenen Schüler ihm in ernstem Fackelzuge das letzte Geleite gegeben. An seinem Grabe trauert seine edle Gattin, eine Tochter Karl Sohns, des berühmtesten Bildnismalers der alten Düsseldorfer Schule, trauern seine unmündigen Kinder. Am 8. September 1838 zu Mannheim geboren, hat er nicht einmal sein zweiundfünfzigstes Lebensjahr vollendet. Was hätte er noch alles schaffen und fördern, was den Seinen noch sein können!

Für den Kunstfreund, der Hoffs Entwicklungsgang aufmerksam verfolgt hat, liegt immerhin ein gewisser Trost in der Erwägung, daß er das volle „Menschenalter", die dreißig Jahre, die ihm zu schaffen vergönnt gewesen sind, rastlos und redlich ausgenutzt und in ihnen, menschlicher Berechnung nach, sein Bestes und Eigenstes bereits geschaffen hatte, als er abberufen wurde.

Nachdem er seine erste künstlerische Ausbildung unter den Idealisten Schirmer und Descoudres in Karlsruhe erhalten hatte, trat er 1858 als zwanzigjähriger Jüngling ins Düsseldorfer Kunstleben ein, zu dessen Zierden er zwanzig Jahre gehört hat. Zunächst freilich galt es hier sich weiterzubilden und auf den seiner Eigenart am meisten entsprechenden Boden zu stellen. Er fand ihn im Anschluß an den Geist und den Inhalt der Kunst Benjamin Vautiers, der damals gerade alle Herzen im Sturme erobert hatte. Doch suchte er seinen Gesichtskreis durch größere Reisen in Deutschland, Italien, Dalmatien, Montenegro und Griechenland zu erweitern, seine Technik durch einen Aufenthalt in Paris (1862) freier und geschmeidiger zu machen. Gleich in seinen ersten Werken („Zigeuner vor dem Ortsvogt", „Der Winkeladvokat", „Noblesse oblige", „Auf alter Walstatt") zeigte er sich als selbständiger, denkender und empfindender Meister, der, ohne ein bahnbrechender Neuerer oder ein scharf ausgeprägter künstlerischer Charakter zu sein, doch seinen eigenen, mehr kosmopolitischen als nationalen Weg ging und schließlich im „historischen Genre", in Sittenbildern in der Tracht vergangener Zeiten, die Hauptbetätigung seiner Eigenart fand. Die Kostümmalerei war in der Mitte der sechziger Jahre eben auf ihrem Höhepunkt angekommen. Malerisch zu malen, ohne mit der Kleiderpracht vergangener Jahrhunderte Staat zu machen, schien damals unmöglich. Hoff bevorzugte die zweite Hälfte des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Man muß ihm aber die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er in der Kostümmalerei, die man in ihren Auswüchsen mit Recht als „Lappenmalerei" gekennzeichnet hat, niemals, wie so mancher seiner Zeitgenossen, die Hauptaufgabe seiner Kunst gesehen, sie niemals zum Selbstzwecke erhoben hat. Vielmehr war es ihm in erster Linie stets darum zu tun, seine „Genrebilder" zu wirklichen S i t t e n bildern zu machen und zugleich (die Vorbedingung jeder echten Kunst) die Einbildungskraft des Beschauers anzuregen, zu ihrem Geiste und zu ihrem Gemüte zu sprechen. Durch alle seine Bilder

pflegt, was noch kaum genügend beachtet worden ist, ein novellistischer Zug zu gehen. Manchmal kann man, wie man das auch bei den Sittenbildern Ger. Terborchs zu können gemeint hat, den Faden von dem einen seiner Bilder zu dem anderen hinüberspinnen. Es ist die Neigung zum „Illustrieren", die in der Zeit lag. Daß die heutige Zeit diese Neigung zu überwinden sucht, ist ihr Recht, vielleicht sogar ihre Pflicht. Zu Hoffs Zeiten suchte man sie noch eher zu fördern als einzudämmen; und ich gestehe, sie immer noch mitempfinden zu können. Schon die Ende der sechziger Jahre gemalte „Rast auf der Flucht" gehört hierher. Von zwei flüchtenden Jünglingen in der Tracht des Zeitalters Ludwigs XIV. bricht der eine, zu Tode erschöpft, in einem Bauernhause zusammen, während der andere Wache hält. Was läßt sich nicht alles dabei denken und erzählen! Dabei war seine Malweise schon damals reif und anziehend, selbst modern im Sinne jener Tage, breit ohne Übertreibung, flüssig ohne Verschwommenheit, und seine Farbengebung war von jeher einheitlich und reizvoll, ohne daß er sich auf eine bestimmte Farbentonleiter versteift hätte. Von seinen späteren Hauptbildern zeichnet die berühmte, figurenreiche „Taufe im Trauerhause" in der Berliner Nationalgalerie bei aller Schärfe ihrer Zeichnung und ihrer seelischen Charakteristik sich durch eine tiefe, prachtvolle, fast tizianische Farbenglut aus. Das Bild wurde 1875 vollendet, übrigens für Amerika wiederholt. „Des Sohnes letzter Gruß" in der Dresdener Galerie, 1878 noch in Düsseldorf gemalt, zeigt in seinen schwärzlichen Schatten einen vorübergehenden Einfluß der damaligen Malweise Munkacsys, ist aber trotzdem ein koloristisches Meisterstück und gerade durch seinen mehr geahnten als deutlich ausgesprochenen novellistischen Inhalt eines der eigenartigsten und charakteristischsten Werke Hoffs. Sein nächstes Bild, „Vor dem Ausmarsche", welches in fast lebensgroßen Gestalten den Abschied eines jungen Kriegers, dessen sein Kamerad bereits harrt, von seinem jungen Weibe darstellt, leuchtet in feinem, klarem, naturfarbenem und doch durchgeistigtem Schmelze. Es ist in dieser Hinsicht, wie im ganzen, wohl das Bild, in dem Hoff am meisten er selbst ist. In seinen noch späteren Gemälden, wie in dem reizvollen Bildnis „Primula veris" (Münchener Ausstellung 1883), in der für seine Eigenart etwas zu figurenreichen und dramatischen, dennoch aber geistvoll pointierten Plünderungsszene „Zwischen Tod und Leben" (Berliner Ausstellung 1886; Karlsruher Kunsthalle) und besonders in dem „Abschied des Geusen" (Dresdener Ausstellung 1889) näherte er sich mit Bewußtsein, aber maßvoll und nicht völlig folgerichtig der von Jahr zu Jahr ungestümer ihr Recht heischenden Hellmalerei.

Im Jahre 1878 war er an Stelle des nach München übergesiedelten W. Riefstahl als Professor an die großherzogliche Kunstschule in Karlsruhe berufen worden, an der er im Bunde mit Ferdinand Keller, sowie später auch mit Baisch und Schönleber, nun noch länger als ein Jahrzehnt eine segensreiche Lehrtätigkeit entwickelte.

Seine Werke, unter denen auch noch Bildnisse und Radierungen genannt werden müssen, können hier nicht aufgezählt werden. Die meisten von ihnen sind in Privatbesitz übergegangen; viele, unter ihnen aus der jüngsten Zeit der erwähnte „Abschied des Geusen", sind über den Ozean nach Amerika gewandert. Als einer seiner bedeutendsten künstlerischen Leistungen auf verwandtem Gebiete muß noch seiner Schöpfung und Leitung des prächtigen geschichtlichen Festzuges gedacht werden, der 1886 die fünfhundertjährige Jubelfeier der Universität Heidelberg verherrlichte.

Übrigens erschöpfte die Bedeutung Hoffs sich keineswegs in seinen künstlerischen Leistungen, die in ihrer vornehmen Eleganz, ihrem weichen Schmelze, ihrem gemütvollen Stilleben, ihrer ruhigen Tragik doch nur einen Teil seines inneren Menschen widerspiegelten. Wer ihm näher gestanden hat, weiß, daß noch ganz andere Dinge seine Seele bewegten und seine Gedanken beschäftigten. Oft genug drängte es ihn, der schriftstellerisch kaum minder begabt war als künstlerisch, der edlen Begeisterung

oder dem grübelnden Sarkasmus seines Inneren durchs lebendige oder geschriebene Wort Ausdruck zu verleihen. Als begeisterter Anhänger der neuen Ordnung der Dinge im Deutschen Reiche hat er schon in Düsseldorf manches politische Fest durch zündende Reden verschönt, und als Düsseldorf 1877 Kaiser Wilhelm I. zu Ehren eine Reihe glänzender Feste gab, schrieb Karl Hoff das seinerzeit viel besprochene Malkasten-Festspiel, das seiner Vaterlandsliebe ebensoviel Ehre machte wie seiner dichterischen Begabung.

Seine selbständige Dichtung „Schein", eine Künstlergeschichte in Versen, erschien 1878 in Stuttgart, ist aber, obgleich Paul Lindau und andere ihm warm anerkennende Besprechungen widmeten, nicht so bekannt geworden, wie sie es verdient hätte. Sie stammt aus der Zeit des nahen freundschaftlichen Zusammenlebens Hoffs mit dem Schreiber dieser Zeilen, dem damals in Düsseldorf auch manchmal poetische Vorwürfe näher lagen als kunstgeschichtliche. An eines meiner Gedichte, in dem ich erklärte, da die Wahrheit mit der Mode wechsle, mich in die Welt des schönen Scheins, in die Kunst, flüchten zu wollen, knüpft der „Schein" an. Pessimistisch, wie Hoff dachte, wollte er an einem verunglückten Künstlerleben zeigen, daß auch die Beschäftigung mit der Kunst nicht glücklich mache.

Im einzelnen wird man das Werk mehr genießen als im ganzen. Es enthält eine Reihe packender, lebendiger Situationsschilderungen und eine Fülle von sprühendem Witz, ernster Betrachtung und beißendem Spotte — alles in flüssigen Versen und in glänzender Sprache. Hoffs Sarkasmus trat dann am schärfsten in seiner Streitschrift „Künstler und Kunstschreiber" hervor, die 1882 und 1883 in mehreren Auflagen erschien und in Künstlerkreisen noch größeres Aufsehen erregte als in den Kreisen der Kunstkritiker, gegen die sie gerichtet war. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, inwieweit Hoffs Angriffe gerechtfertigt, inwieweit sie ungerecht und übertrieben waren. Die Erfahrung, daß die Künstler beanspruchen, nur von ihresgleichen beurteilt zu werden, ist ebenso alt wie die Erfahrung, daß die gebildeten Kunstfreunde, mögen sie sich nun Kritiker nennen oder nicht, sich selbst ein Urteil über die Kunstwerke erlauben, die sie genießen oder gar kaufen sollen. Sind doch die Künstler selbst auch allzu geneigt, ihresgleichen nur von dem einseitigen Standpunkte ihrer eigenen Richtung aus zu beurteilen! Da aber Hoff die kunstgeschichtliche Forschung als solche durchaus anerkennt und dem Kunsthistoriker ausdrücklich die bessere Erkenntnis des Herkommens alter Bilder zugesteht, so hat der Verfasser dieses Aufsatzes, dem Hoff auch noch inmitten seiner Angriffe gegen die Kritik ein Freundeswort gewidmet hat, am wenigsten Ursache, sich über den Inhalt oder den Ton der Schrift zu beklagen. Klärend hat sie ohne Zweifel in mancher Beziehung gewirkt.

Die nervöse Reizbarkeit, die sich in dieser Abhandlung ausspricht, nahm übrigens nach einigen Jahren in solchem Maße den Charakter eines Nervenleidens an, daß der Meister seine Tätigkeit zeitweise unterbrechen und sich in die Einsamkeit zurückziehen mußte. Seit einem Jahre schien er sich besser zu befinden. Sein rasches Ende ist allen seinen Freunden unerwartet gekommen.

4. Alfred Woltmann. Ein Nachruf

Alfred Woltmann ist nicht mehr. Die Kunst hat einen ihrer treuesten Priester, die Geisteswelt hat einen ihrer redlichsten Kämpfer, die deutsche Kunstwissenschaft einen ihrer glänzendsten Vertreter verloren. Obgleich seine Freunde und Fachgenossen wußten, daß ein unheilbares Leiden am Lebensmarke des erst achtunddreißigjährigen Mannes zehrte, traf sie die Trauernachricht von seinem am 6. Februar in Mentone erfolgten Hinscheiden doch schmerzlich und erschütternd, wie eine plötzliche

Schreckenspost; denn im stillen hatte jeder gehofft, der sonnige, klare Süden werde noch einmal Wunder tun und dem sonnigen, klaren Geiste Woltmanns die Hülle, die das irdische Leben verleiht, erhalten. An dem Schmerze seiner Freunde und Fachgenossen nehmen aber inniger als beim Tode der Mehrzahl der Universitätsgelehrten die weitesten Kreise der Gebildeten des deutschen Volkes teil. Denn mehr als manche andere Wissenschaft hat die Kunstgeschichte in unserem Jahrhundert den nach Schönheit und Wahrheit dürstenden Sterblichen jedes Berufes ihre Arme entgegengestreckt, um sie emporzuziehen aus dem Staube des Alltagslebens; und mehr als mancher andere Kunstgelehrte hat Alfred Woltmann es verstanden, die strengsten Anforderungen der Wissenschaft mit jener Frische der Auffassung und jener Klarheit und Anmut der Darstellung zu verbinden, aus denen die edelste Volkstümlichkeit entspringt, eine Volkstümlichkeit, die nicht herabsteigt aus den reinen Höhen der Wissenschaft, wohl aber auch den nicht genügend vorbereiteten Leser zu sich emporzieht und ihn unvermerkt einweiht in die Geheimnisse der wissenschaftlichen Forschung.

Alfred Woltmann ist am 18. Mai 1841 zu Charlottenburg geboren. Die klassische Grundlage seiner Bildung erhielt er auf dem französischen Gymnasium zu Berlin. Gleichzeitig erwachte seine Neigung zum Studium von Kunstwerken durch fleißige Besuche des Museums und durch seine Bekanntschaft mit dem Oberfinanzrat Sotzmann, einem alten Sammler, in dessen Hause er früh Dürer und Holbein in Kupferstichen und Holzschnitten kennen lernte. Als der junge Gelehrte, noch ehe er sein neunzehntes Lebensjahr beendet hatte, im Jahre 1860 als Studiosus juris auf der Berliner Universität immatrikuliert worden war, führte Sotzmann ihn in den Kreis der Berliner Kunstgelehrten ein, dem G. F. Waagen, F. von Raumer und E. Guhl angehörten. Vor allen Dingen nahm Waagen, der Altmeister unserer wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung, sich Woltmanns mit väterlicher Zuneigung an. Es ist daher verständlich genug, daß dieser die Rechtswissenschaft bald verließ, um sich ganz in kunstgeschichtliche Studien zu vertiefen. Außer Berlin besuchte er noch die Universitäten München und Breslau. In Breslau promovierte er im Jahre 1863 mit einer Dissertation über Hans Holbeins Geburtsjahr.

Rasch erklomm Woltmann jetzt die Höhen der wissenschaftlichen Forschung. In richtiger Erkenntnis einer fühlbaren Lücke und in warmer patriotischer Begeisterung wandte er zunächst der deutschen Kunst seine Kräfte zu. Drei Jahre lang arbeitete er unausgesetzt an dem ersten Hauptwerk seines Lebens, der Geschichte Hans Holbeins und seiner Zeit. Daß er auch Reisen für diese Aufgabe unternahm, daß er außer den deutschen Kunststätten vor allem England besuchte, versteht sich von selbst. Der erste Teil des Werkes erschien 1866 und wurde von der wissenschaftlichen Kritik wie von allen Kunstfreunden sofort als Muster tiefer Forschung und glänzender Darstellung begrüßt. Eine zukünftige Geschichte der Kunstgeschichte wird anerkennen, daß diese Wissenschaft für die christliche Zeit erst im neunzehnten Jahrhundert entschieden in die Bahnen eingelenkt hat, die Winckelmann im achtzehnten Jahrhundert durch sein bahnbrechendes Werk über die antike Kunstgeschichte eröffnet hatte. Sie wird zugeben, daß die deutsche Forschung auch auf diesem Felde den Vortritt genommen, und sie wird hervorheben, daß Woltmanns „Hans Holbein und seine Zeit“ zu den reifsten Früchten des zweiten auf diesem Felde erwachsenen Geschlechts gehört hat.

Daß Woltmann aber der Kunst der Gegenwart mit derselben Liebe folgte wie den großen alten Meistern, bewies er, außer durch eine Reihe von Artikeln, die er für die gerade 1866 gegründete, von Carl von Lützow redigierte Zeitschrift für bildende Kunst und für die Nationalzeitung schrieb, sofort durch einen Zyklus öffentlicher Vorträge, die er seit dem 7. Februar desselben Jahres über die Kunst der Gegenwart in Berlin eröffnete. Die lebendige Frische der Vortragsweise, die er in

diesen Reden bewiesen hatte, führte auch seinen akademischen Vorlesungen sofort einen dankbaren Zuhörerkreis zu, als er sich im Jahre 1867 mit einer (lateinischen) Antrittsvorlesung über Dürer an der Berliner Universität als Privatdozent habilitiert hatte. Gleichzeitig wußte er als tätiges Mitglied des Berliner Vereins für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in jeder Sitzung desselben durch immer neue und immer interessante Vorlagen und Mitteilungen zu überraschen.

Im Jahre 1868 erschien der zweite Teil seines Werkes über Holbein, den die Kritik noch reifer und stilistisch vollendeter als den ersten Teil nannte; und in demselben Jahre folgte er einer Berufung zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Polytechnischen Schule zu Karlsruhe. Hier entfaltete er eine umfangreiche Lehrtätigkeit, die er seit 1871 als Privatdozent auch auf die Heidelberger Hochschule ausdehnte, ohne jedoch seine wissenschaftlichen Forschungen und seine schriftstellerischen Arbeiten darüber zu vernachlässigen. Er fand in der Nachbarschaft der badischen Residenz genug zu tun. Er verfaßte die Kataloge der fürstlich Fürstenbergischen Kunstsammlungen zu Donaueschingen. Er schrieb Aufsätze über die Darmstädter Galerie und über das reizende Rokokoschloß zu Bruchsal. Vor allen Dingen aber wandte er der Erforschung der deutschen Kunst im Elsaß seine Tätigkeit zu. Nachdem er diese Forschungen unter dem Titel „Streifzüge im Elsaß" in einer langen Reihe von Artikeln in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht hatte, faßte er sie in Buchform zu einer meisterhaften Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß zusammen, die 1876 das Licht der Welt erblickte.

Schon vier Jahre früher, 1872, hatte er die Früchte seines Berliner Aufenthaltes gesammelt, indem er sein Werk über die Baugeschichte Berlins bis zur Gegenwart veröffentlichte. In diesem Jahre erschien auch der fünfte Band der zweiten Auflage von Schnaases berühmter Geschichte der bildenden Künste; und Alfred Woltmann war als Mitarbeiter an diesem, den gotischen Stil behandelnden Bande auf dem Titelblatte genannt. Von seiner rastlosen Tätigkeit während seiner Karlsruher Zeit zeugt auch die Herausgabe von G. F. Waagens „Kleinen Schriften". Waagen, der kurz vor Woltmanns Berufung an die Polytechnische Hochschule Badens am 15. Juli 1868 in Kopenhagen gestorben war, hatte seinem um ein Menschenalter jüngeren Freunde seinen gesamten handschriftlichen Nachlaß kunstwissenschaftlichen Inhalts vermacht. Waagens Wunsch, aus demselben eine Geschichte der Miniaturmalerei bearbeitet zu sehen, konnte Woltmann nicht erfüllen, weil sich kein Verleger für diese Spezialgeschichte fand, aber durch die unter Carl von Lützows und Bruno Meyers Mithilfe vollendete Herausgabe jener „Kleinen Schriften". Waagens, die Woltmann mit einer biographischen Einleitung versah, setzte er seinem oft verkannten Freunde ein Denkmal der Pietät und Wahrheitsliebe. Pietät und Wahrheitsliebe waren überhaupt Grundzüge in Woltmanns Charakter, treue Hingabe an seine Freunde gehörte zu seinen vorzüglichsten Eigenschaften; aber auch gegen Gegner wurde er nur rücksichtslos, wenn er herausgefordert worden war. Nur ein einziges Mal konnte ich mich nicht mit dem Tone einverstanden erklären, den er gegen einen wissenschaftlichen Gegner anschlug, nämlich in seiner leidenschaftlichen Polemik gegen Hermann Grimm, die auch noch in seine Karlsruher Zeit fiel. Aber welchem Sterblichen wäre nicht einmal eine menschliche Schwäche nachzuweisen? —

In Karlsruhe erlebte Woltmann auch noch den Anfang der zweiten Auflage seines Werkes „Hans Holbein und seine Zeit"; und gerade diese zweite Auflage, die in manchen Beziehungen wie ein neues Werk erschien, legte das glänzendste Zeugnis für die Rastlosigkeit seines Forschungstriebs und die Ehrlichkeit und Unbefangenheit seiner wissenschaftlichen Überzeugung ab. Denn weit entfernt von der Eitelkeit, eine einmal ausgesprochene Ansicht nicht zurücknehmen zu dürfen, nahm er jetzt alle Ergebnisse der durch die erste Auflage angeregten neueren Holbein-Forschung,

auch die von gegnerischer Seite eroberten, in sein Buch auf, das gerade dadurch auf eine noch höhere Stufe der Vollendung erhoben wurde.

Welcher Beliebtheit Woltmann sich bei seinen Karlsruher Schülern erfreute, bewies der Fackelzug, den diese ihm bei seinem Scheiden im Frühjahr 1874 darbrachten. Um diese Zeit übernahm Woltmann die neugegründete kunstgeschichtliche Professur der Universität Prag; und sein vierjähriger Aufenthalt in der böhmischen Hauptstadt war nicht minder reich an wissenschaftlichen Arbeiten und an örtlichen Sonderforschungen, als die vorhergehenden Jahre. In Prag vollendete er zunächst das schon genannte Werk „Deutsche Kunst im Elsaß", beschäftigte sich dann natürlich vor allen Dingen mit der böhmischen Kunst des 14. Jahrhunderts. Daß diese deutschen Ursprungs sei, hatte kaum jemals jemand geleugnet. Als Woltmann aber dort einen Vortrag über diesen Gegenstand gehalten, ließen die tschechischen Studenten Prags sich durch die angebliche Verletzung ihres Nationalgefühls zu sehr bedauerlichen Kundgebungen gegen den deutschen Professor hinreißen. Natürlich ließ Woltmann sich dadurch nicht einschüchtern; den Vortrag veröffentlichte er zu seiner Rechtfertigung unter dem Titel: „Die deutsche Kunst in Prag". Dann aber, in seinen Forschungen fortfahrend, erwarb er sich durch die rückhaltlose Aufdeckung jener tschechischen Fälschungen alter Handschriften und Miniaturen, die beweisen sollten, daß die altböhmische Kunst tschechischen Ursprungs sei, neue Lorbeeren auf dem Felde der Forschung, aber auch neue Feindschaft im tschechischen Lager. Da man die Richtigkeit und Wichtigkeit seiner Entdeckungen nicht leugnen konnte, so kehrte man den Spieß um und suchte ihm die Priorität der Entdeckung streitig zu machen.

Wie von Karlsruhe, besuchte Woltmann auch von Prag aus im Laufe der Wintermonate wiederholt verschiedene Städte, um öffentliche Vorträge aus dem Gebiete seiner Fachstudien zu halten. Er gehörte zu den beliebtesten Rednern, da er es in seltener Weise verstand, zugleich sachgemäß und feurig zu sprechen; er hatte dadurch Gelegenheit, eine Reihe vortrefflicher populärer kunstgeschichtlicher Aufsätze zu schaffen; und er unterzog sich schließlich der dankenswerten Aufgabe, diese zu sammeln und unter dem Titel „Aus vier Jahrhunderten niederländischer und deutscher Kunstgeschichte" in den Schriften des Vereins für deutsche Literatur im Druck erscheinen zu lassen.

Hauptsächlich aber arbeitete er während der Zeit seines Aufenthaltes in Prag an einer großen, zugleich wissenschaftlich strengen und doch allgemein verständlichen Gesamtgeschichte der Malerei, einem Werke, in dem er den ganzen Schatz seiner reichen Kenntnisse niederlegen und die ganze Fülle seiner schriftstellerischen Begabung entfalten konnte. Seine Wahrheitsliebe und seine Scheu, über Dinge zu sprechen, die er nicht ganz beherrschte, zeigte sich bei dieser Gelegenheit wieder darin, daß er die Geschichte der antiken Malerei nicht selbst zu bearbeiten wagte, sondern diesen Teil seines Buches, wie bekannt ist, durch den Verfasser dieses Nachrufes schreiben ließ. Die erste Lieferung dieses Werkes erschien im Jahre 1878. Woltmann hatte für das Buch noch verschiedene Reisen gemacht, vor allem jetzt zum ersten Male Italien besucht; gleichwohl sollte er seine Vollendung nicht erleben; die letzte ausgegebene Lieferung trug noch die Jahreszahl 1879 und behandelt die germanische Kunst des 15. Jahrhunderts.

Im Herbst 1878 ward dem edlen Vorkämpfer für deutsche Kunst noch die Freude zuteil, ins Deutsche Reich zurückberufen zu werden. Die Kaiser-Wilhelm-Universität Straßburg vertraute ihm ihr kunstgeschichtliches Lehramt an; und Alfred Woltmann siedelte fröhlichen Herzens und voll großer Pläne in die alte Reichsstadt über. Die Arbeit an seiner „Geschichte der Malerei" nahm hier den größten Teil seiner freien Zeit in Anspruch. Doch aber fand er noch Zeit, in Gemeinschaft mit Janitschek die Redaktion des von Schestag begründeten Repertoriums für

Kunstwissenschaft zu übernehmen und verschiedene Artikel für diese Zeitschrift zu schreiben.

Allzu rastlos nur hatte er gearbeitet und allzu plötzlich nur wurde er aus seiner ganzen reichen Tätigkeit gerissen. Nur während des Wintersemesters 1878/79 konnte er seine Vorlesungen in Straßburg regelmäßig halten. Im Mai 1879 erkrankte er. Vergebens suchte er Hilfe im Schwarzwald, in der Schweiz, in Bordighera und zuletzt in Mentone. Er starb in den Armen seiner einzigen Schwester. Seine Freunde in Deutschland sammeln Beiträge für ein einfaches Grabdenkmal. Dauernder und weithinleuchtender aber wird das Denkmal sein, das er sich selbst in seinen Werken gesetzt hat, von denen das erste auch ins Englische übersetzt worden ist, wie das letzte im Begriffe ist, übersetzt zu werden. Alfred Woltmann gehörte trotz seiner achtunddreißig Jahre bereits zu den von Europa anerkannten Führern seiner Wissenschaft, und in Deutschland werden nur wenig Gebildete leben, die seinen Namen nicht gekannt haben. Alfred Woltmann war ein feinsinniger Kunstkenner und Gelehrter; aber er war auch ein nicht minder feinsinniger Schriftsteller, der sich in Versen, wie seine im Jahre 1876 in Lützows Zeitschrift veröffentlichte Übersetzung einiger Gedichte Michelangelos bewies, nicht minder durchsichtig und flüssig auszudrücken verstand als in Prosa. Alfred Woltmann war hoch und hager gewachsen, er hatte feine, etwas spitze Züge, blondes Haar und helle, schnelle braune Augen. Wer ihn sah, mußte fürchten, daß er nicht alt werden würde; aber wer mit ihm sprach, fühlte, daß er mit einem Geiste verkehrte, dessen Wirken nicht mit dem letzten Atemzuge seines Körpers aufhören werde.

Für die deutsche Kunstforschung ist sein frühes Hinscheiden ein unberechenbarer Verlust. An trockenen Kunstgelehrten, die zu der Kunst kein anderes Verhältnis haben als der Philologe zu der langweiligsten alten Handschrift, ist kein Mangel. An oberflächlichen Kunstschriftstellern, welche über die Kunst geradeso schreiben wie über den letzten Ball oder das letzte Wettrennen, fehlt es noch weniger. Liebe zur Sache und gesunder Menschenverstand, die für viele Wissenschaften ausreichen, tun es in der Kunstgeschichte auch nicht. Wer diesem Fache sein wollte, was Alfred Woltmann ihm gewesen ist, in dem müßte ein angeborener Beruf sich mit tiefem Wissensdrange, durchdringendem Verstande und liebevoller Hingabe vereinigen. Alfred Woltmann verstand die Kunst, weil sie ihm Herzenssache war; und sie war ihm Herzenssache, weil er sie verstand.

IV. Ludwig Richter*)

1. Ludwig Richters Entwicklungsgang

Ludwig Richter feiern und sich seiner Schöpfungen erfreuen, heißt die deutsche Volksseele in ihren reinsten und zartesten Regungen belauschen und ein Stück echtester Heimatkunst auf sich wirken lassen! Hat doch kein anderer Künstler das innerste Gemütsleben des deutschen Volkes in seinen heimlichsten und heiligsten Empfindungen, in seinem Ernst und seinem Humor, in seinem Wirklichkeitssinn und seiner Märchenlust so rein zu erfassen und wiederzugeben verstanden wie er; hat doch kein anderer Meister in gleichem Maße wie er durch seine Darstellungen nicht nur reife Männer und Frauen entzückt, sondern auch auf den Schönheitssinn und die Gemütsbildung unserer Jugend erzieherisch eingewirkt. Hat doch kein anderer es so glücklich wie er es verstanden, anstatt den Beschauer aus vornehmer Höhe einzuladen, sich zu ihm zu erheben, mit seinen Büchern und Blättern hinabzusteigen ins Volk und alt und jung in Schloß und Hütte durch die Kunst, die er ihnen zutrug, zu erquicken!

Wohl stellt sein Schaffen nur eine Seite der deutschen Kunst dar; wohl soll und muß die deutsche Kunst nach wie vor neben dem stillen Herzensglück, das Richter unübertrefflich festzuhalten versteht, auch mächtigere Leidenschaften, wuchtigere Kraft und gewaltigeres Ringen zum Ausdruck zu bringen, wohl freuen wir uns, daß der Zeit, in der die deutsche Kunst das technische Können geringschätzte, Zeiten malerischer Schulung und höheren technischen Könnens gefolgt sind. Mit Ludwig Richters Art allein würde die deutsche Kunst einseitig und weltfremd erscheinen; aber ohne Ludwig Richter würde ihr ein gutes Stück ihrer selbst fehlen. Wer in der Gletscherluft wilder Hochgebirge frei aufatmet, braucht deshalb den Duft des heimischen Rosengartens nicht zu verschmähen. Im Gesamtbild der deutschen Kunst ragt die reine, edle Gestalt unseres Dresdener Meisters hoch hervor, und immer wieder werden wir uns zu ihm flüchten, werden wir uns an seiner Schlichtheit und Natürlichkeit, seiner Anmut und Heiterkeit, seiner Unschuld und Frömmigkeit weiden, wenn die wilden Wogen des Zeitenstromes uns in fremde Welten zu verschlagen drohen.

Ludwig Richters künstlerische Entwicklung, wie sie uns auch auf unserer Ausstellung entgegentritt, ergab sich in natürlichster Folge aus den schlichten Ge-

*) Im Jahre 1903 veranstaltete die Dresdener Kunstgenossenschaft zur Feier des hundertsten Geburtstags Ludwig Richters eine Ausstellung von Werken des Meisters, mit deren Leitung ich beauftragt wurde. Der erste der folgenden Aufsätze, der hier etwas gekürzt wiedergegeben wird, bildete die Einleitung zu meinem Verzeichnis der ausgestellten Ölgemälde, Wasserfarbenbilder und Zeichnungen; der zweite, der die Ausstellung als solche schildert, erschien im Mai 1903 in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XIV, S. 225—235. Wenngleich einige der dort erwähnten Werke seither ihre Besitzer gewechselt haben, wie z. B. die große Richter-Sammlung des Herrn Ed. Cichorius nach dessen 1907 erfolgtem Tode, habe ich nichts Wesentliches an ihm ändern wollen. Er will als Ausstellungsbericht vom damaligen Standpunkte aus betrachtet sein. Der dritte Aufsatz erschien als Festartikel zum hundertsten Geburtstage Richters, dem 28. September 1903, in der Münchener Jugend 1903, Nr. 39 (S. 702—704). Da die drei Aufsätze einander ergänzen und Wiederholungen nur als Hinweise bringen, glaubte ich sie alle drei in diese Sammlung aufnehmen zu sollen.

schicken seines Lebens. Als Künstlersohn sah er sich von Anfang an zur Künstlerlaufbahn bestimmt. Schon als dreizehnjähriger und fünfzehnjähriger Knabe half er seinem Vater bei den Radierungen sächsischer Ansichten, die dieser veröffentlichte. Ein höherer Schwung steckte in dieser Kunst nicht. Der Zopf der Landschaftsschule Zinggs mit ihrem schematischen „Baumschlag" hing ihr hinten. Jugendzeichnungen Ludwig Richters aus dieser Frühzeit haben sich nur wenig erhalten. Mit den Besten dieser wenigen aber wird er auf unserer Ausstellung vertreten sein. Die erste Erweiterung seines Horizontes brachte ihm die Reise nach Südfrankreich, die er 1820—1821 als künstlerischer Begleiter des russischen Fürsten Narischkin unternahm, der ihn ungefähr zu demselben Zwecke mitnahm, zu dem man sich heute eines photographischen Reiseapparates bedient. Von den Ansichten, die Ludwig Richter damals in Südfrankreich zeichnete, haben sich in Deutschland nicht eben viele erhalten. Die ausgestellten Blätter dieser Folge aber zeigen, daß der junge Künstler sich bei entschiedenem Talent damals noch in der hergebrachten zopfigen Manier bewegte. Heimgekehrt, fing er an, selbständig sächsische Ansichten in der alten Art zu radieren und sich gelegentlich in der Ölmalerei zu versuchen. Allmählich aber drang, wie der Klang ferner Osterglocken, die Kunde von der neudeutschen Kunst, die damals in Rom ihre keuschen spröden Blüten entfaltete, an das Ohr des jungen Künstlers. Durch das selbständige Studium der vorrafaelischen Meister und der Natur, durch das Fallenlassen der alten ererbten und erlernten Technik, durch freies Schaffen aus eigenstem Empfinden heraus sollte eine neue deutsche Kunst hervorgelockt werden; und in der Tat entstand auf diese Weise damals eine neudeutsche Kunst, die uns trotz ihrer technischen Unzulänglichkeit noch heute zu fesseln vermag, eine Kunst, der die anderen Völker nichts an die Seite zu setzen haben, eine Kunst, die, wenn auch auf fremdem Boden erwachsen, doch mit deutschem Herzblut getränkt worden ist. Der Sehnsucht des jungen Ludwig Richter nach Rom, das heißt nach dem deutschen Rom jener Tage, kam die Hochherzigkeit seines Verlegers Arnold entgegen, der ihm die Mittel gab, die Reise zu machen und in dem Kreise deutscher Männer, die damals in der ewigen Stadt zusammenwirkten, seine künstlerische und menschliche Ausbildung zu vollenden. Von der Wanderung über die Alpen, die er im Spätsommer 1823 antrat, haben sich eine Anzahl von Zeichnungen erhalten, die ein allmähliches Abstreifen der alten angelernten Manier verraten. Landschafter aber blieb er auch in Rom zunächst, wo außer dem heroisch-neudeutschen Stil Joseph Kochs vor allen Dingen die zartere, innigere, stimmungsvollere, wenn auch nur durch die Zeichnung, nicht durch die Farbengebung Stimmung suchende Landschaftskunst Schnorrs von Carolsfeld, Fohrs, Hornys und Wold. Friedr. von Oliviers auf ihn einwirkte. Zahlreiche Zeichnungen vor der Natur, die er in den Jahren 1824—1826 in Rom, im Albanergebirge, im Sabinergebirge, an der Meeresküste und in Unteritalien ausführte, zeigen, wie er diesen strengen und doch stimmungsvollen Stil der Landschaftsmalerei sich in eigenem Studium vor der Natur anzueignen verstand. In dem ersten großen Gemälde, das er in Rom schuf, dem „Watzmann" aber verwertete er noch Studien, die er auf der Wanderung durch die deutschen Alpen gemacht hatte; und neben den Anklängen an Koch und Schnorr zeigt dieses Bild noch deutliche Erinnerungen an die gute Landschaftskunst des Norwegers J. C. C. Dahl, der seit 1818 in Dresden gewirkt hatte. Richters zweites und drittes großes Ölgemälde, „Rocca di Mezzo" von 1825 und „Amalfi" von 1826, zeigen die stilvolle deutsch-römische Landschaftskunst jener Tage dann in eigenartiger, ansprechender Ausbildung. Als Richter im Sommer 1826 nach Dresden zurückkehrte, war er bereits ein gefeierter Meister seiner Kunst; doch war und blieb er bis auf weiteres der Landschaftsmaler deutsch-italienischen Stils, der die Ausstattung seiner stilvoll gezeichneten Landschaften mit natürlichen, zu selbständiger Bedeutung erhobenen Figurengruppen zu seiner besonderen Aufgabe gemacht hatte, im übrigen aber weder in

Dresden noch nach seiner 1828 erfolgten Anstellung an der Porzellanfabrik in Meißen daran dachte, andere Stoffe zu Gemälden zu verarbeiten, als die in seinen Skizzenbüchern aus Italien mitgebrachten. Seine bis 1835 entstandenen Gemälde und ausgeführten Aquarelle, die man in unserer Ausstellung in genügender Anzahl vertreten findet, stehen daher noch alle auf dem Boden der italienischen Landschaft und des italienischen Volkslebens; und erst schüchtern mischen sich seit 1830 einheimische Naturstudien aus der Umgebung Meißens und Dresdens unter die ausgeführten italisierenden Bilder und Blätter.

Der Umschwung trat 1835 ein. Richter hatte seine alten italienischen Studien so ziemlich verbraucht und verarbeitet. Er sehnte sich mit aller Macht seines Herzens nach Italien zurück. Der Verkauf eines größeren Ölgemäldes verschaffte ihm die ersehnten Mittel dazu, die Reise einiger Freunde nach Italien schien die erwünschte Gelegenheit zu bieten, sich Gleichgesinnten anzuschließen. Aber eine schwere Erkrankung seiner über alles geliebten Gattin nahm den größten Teil der ersparten Mittel in Anspruch und ließ ihn den Anschluß an seine Reisegefährten verpassen. Um sich von seinem Kummer zu erholen, unternahm er statt der Reise nach Italien nur eine Wanderung ins deutsch-böhmische Elbtal, dessen Bergformen es in der Tat mit den italienischen an plastischer Linienschönheit der Umrisse aufnehmen können. Hier fiel es ihm wie Schuppen von den Augen. Er brauchte nicht in die Ferne zu schweifen. Das Gute und Schöne lag so nahe. Auch das deutsche Volksleben tat es ihm an. Aus dem deutsch-römischen war Richter plötzlich zum echt deutschen Künstler geworden, der in kurzer Zeit seine heimische Landschaft und sein eigenes deutsches Volk mit seinen eigenen deutschen Augen sehen und beobachten, mit seinem eigenen deutschen Kunstgefühl verklären und nicht nur durch Gemälde, sondern auch durch die echt altdeutsche Kunst des Holzschnitts künstlerisch festzuhalten und zu verewigen lernte. Die Berufung an die Dresdener Kunstakademie, die ein Jahr später, 1836, erfolgte, tat das ihre dazu, den Meister mit dem neuen bürgerlichen Dasein auch ein neues künstlerisches Leben beginnen zu lassen. Nun folgten Jahr auf Jahr in längerer Reihe die Gemälde, die diesem Umschwung entsprachen, vom „Schreckenstein" des Leipziger Museums und der „Überfahrt zum Schreckenstein" der Dresdener Galerie bis zum malerisch aufgefaßten „Teich im Riesengebirge" von 1839 in der Berliner Nationalgalerie und dem „Brautzug" von 1847 in der Dresdener Sammlung. Deutsch war die künstlerische Empfindung und deutsch war die technische Behandlung aller dieser Bilder. Daß die deutsche Ölmalerei sich damals die von Frankreich und Belgien ausgegangene neue malerische Technik und koloristische Auffassung noch nicht angeeignet hatte, ist bekannt genug. Es ist daher auch leicht, auf die technischen Schwächen der Richterschen Ölgemälde hinzuweisen. Aber es muß doch gesagt werden, daß damals selbst in Frankreich diese deutsche Kunst trotz ihrer technischen Schwächen Bewunderer fand. Paul Mohn berichtet in seinem Buch über Richter in Bezug auf den Brautzug: „Dieses Bild machte auf der Weltausstellung in Paris 1855 und auf der ersten deutschen historischen Ausstellung in München 1858 das größte Aufsehen. In München wurde es zu den Perlen der Ausstellung gezählt, in Paris wurde ihm die Goldene Medaille zuerkannt." Der unbefangene Kunstfreund wird sich dem Zauber dieser ganz von deutscher Poesie durchwehten Gemälde Ludwig Richters trotz der ganz veränderten Pinselführung der Gegenwart auch heute noch nicht entziehen können.

Bei alledem fing der Meister, vielleicht durch Verlegerangebote gelockt, denen keine gleichwertigen Bestellungen auf Gemälde zur Seite standen, jetzt immer mehr an, den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in die Zeichnung für den Holzschnitt zu verlegen. Die Feder- und Bleistiftzeichnungen, die er für den Buchhandel schuf, pflegte er wenigstens in ihrer letzten, reifsten Gestaltung mit leichten Farben zu tönen und dadurch überaus zarte, feine Wirkungen zu erzielen, die diesen Blättern gerade

im Vergleich mit den Holzschnitten, die fremde Hände aus ihnen gemacht haben, einen selbständigen künstlerischen Wert verleihen. Allmählich bildete sich jedoch unter Richters eigener Leitung eine wirkliche Schule guter Holzschneider heran, so daß den späteren, etwa seit 1850 entstandenen Holzschnitten oft ein eigenes künstlerisches Leben innewohnt, dem wir freilich das zarte künstlerische Eigenleben unserer ausgeführten Originalblätter immer noch vorziehen werden. Seltener als des Holzschnitts bediente er sich des Steindrucks, der Radierung oder des Stichs zur Vervielfältigung seiner künstlerischen Gedanken. Schon seit 1838 wurde Richter die Buchverleger nicht wieder los. Auf die erste Folge von Marbachs deutschen Volksbüchern folgte Dullers Geschichte des deutschen Volkes, auf die zweite Folge der Volksbücher folgte Reineke Fuchs. Musäus' Volksmärchen kamen 1842 an die Reihe. Unsere Ausstellung zeigt zahlreiche Zeichnungen zu allen diesen Werken. Es war ein Glück für Richter, daß er jetzt auch auf diesem Gebiet bei durchaus deutschen Stoffen bleiben konnte. Andere scheinen ihm aber auch kaum zugemutet worden zu sein. Für Nieritz' Volkskalender und die Illustrierte Jugendzeitung schuf er in den vierziger Jahren eine Reihe köstlicher Blätter. Ganz er selbst wurde er in den Abbildungen zu den deutschen Studentenliedern, die 1844, und zu den deutschen Volksliedern, die 1846 erschienen. Richter verstand es vortrefflich, aus jedem Liede die Personen und Vorgänge hervorzuholen, die beim Beschauer dieselbe Stimmung auslösen, wie beim Hörer die Worte des Liedes. Für diese ganze Tätigkeit Richters bietet unsere Ausstellung zahlreiche Beispiele.

Aber auch an Scherzblättern, wie „Maler und Kritikus" (zuerst im „Landprediger von Wakefield") und „Die Jagd im Zimmer" (nach einer wahren Begebenheit), ja selbst an politischen Karikaturen, wie „Brüder sind wir" und „Eure Liebe macht mich stolz und reich" fehlt es in den vierziger Jahren nicht. Die Vorlagen zu dem 1848 vom Meister selbständig radierten Märchenblatt „Rübezahl" konnten ausgestellt werden, und auch an selbständigen Naturstudien und farbigen Landschaftsblättern aus diesen Jahren fehlt es nicht.

Um 1850 trat abermals ein gewisser Umschwung in der Tätigkeit Richters ein. Die Ölmalerei gab er nach dieser Zeit so gut wie ganz auf, wenngleich er für Herrn Ed. Cichorius in Leipzig, mit dem ihn, wie später mit Herrn Arn. Otto Meyer in Hamburg, innige Freundschaft verband, noch 1859 ein Ölgemälde von der Größe unseres „Brautzugs" schuf, das offenbar nach malerischeren Wirkungen strebte. Der Meister fühlte jedoch, wie der Verfasser dieser Zeilen aus seinem eigenen Munde gehört zu haben sich erinnert, daß er den technischen Anforderungen, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in sich steigerndem Maße an die Ölmalerei stelle, nicht mehr genügen konnte, ohne auf diesem Gebiete von neuem zu beginnen. Um so eifriger und erfolgreicher brachte er seine besten Kräfte jetzt in der Zeichen- und Wasserfarbenkunst zur Geltung. Seine Tätigkeit für den Holzschnitt der Buchkunst befreite sich immer mehr vom Buchstaben des geschriebenen Wortes und vertiefte sich zusehends. Eine naive Beobachtung der Vorgänge des Lebens, eine große Unmittelbarkeit in ihrer Erfassung und eine manierfreie Natürlichkeit in ihrer schlichten Wiedergabe zeichnet seine Arbeiten dieser Art vor den meisten zeitgenössischen Illustrationen aus. Zugleich aber fing er jetzt an, seine freie Schöpferkraft in selbständigen Erfindungen zu betätigen. Und diese Schöpfungen vereinigte er zu den berühmten Holzschnittfolgen, die vielleicht mehr als alle seine übrigen Werke dazu beigetragen haben, seinen Namen unsterblich zu machen. Unter seinen reinen Illustrationen der nächsten Jahrzehnte, zu denen zahlreiche Zeichnungen ausgestellt sind, sind zunächst seine Abbildungen zu den Erzählungen der „Spinnstube" zu nennen, in denen sein Griffel mit der Erzählungskunst des Dichters in bewundernswerter Weise wetteifert. Ganz vom Geiste echt deutscher Volkspoesie erfüllt sind seine Abbildungen zu Hebels alemannischen Gedichten. Zu dem zugleich Drastischsten,

Lebendigsten und Humorvollsten, aber auch dem Zartesten, Liebenswürdigsten und Poesievollsten, was er geschaffen hat, gehören seine zahlreichen Abbildungen zu Bechsteins „Märchen". Welch innige Herzensfrömmigkeit spricht sich dann in seinen Bildern zur „Christenfreude" aus! Welche Versenkung in das Glück und Leid der Kinderwelt tritt in seinen Zeichnungen zum „Kinderengel", zu Volbedings „Kinderleben", zu Scherers „Kinderbüchern" und zu Klaus Groths „Voer de Goern" zutage. Um die Stimmung des plattdeutschen Dichters so gut zu treffen, wie er sieben Jahre früher die oberdeutsche Stimmung Hebels getroffen hatte, hatte er eigens eine Reise nach Holstein unternommen; das Ergebnis war köstlich, doppelt köstlich, weil es die Einheitlichkeit deutschen Gemütslebens vom Rande der Vogesen bis zum Strande der Nordsee offenbarte.

Das Märchenbuch „Es war einmal" von 1862 faßt Märchen- und Kinderpoesie noch einmal glücklich zusammen. Daß aber auch Goethe und Schiller in Richters Werk nicht fehlen durften, versteht sich von selbst. Seine 1853—1856 entstandenen Zeichnungen zu Goethes Gedichten, zu Hermann und Dorothea und zum Götz von Berlichingen vereinigte er zu jenem „Goethe-Album", dessen Bilder zu seinen glücklichsten Schöpfungen gehören. Bezeichnend ist es, daß gerade nur die deutschesten der deutschen Dichtungen Goethes ihn zu zeichnerischen Nachbildungen anregten. Iphigenie und Tasso lagen seiner im eigentlichsten Sinne des Wortes christlich-germanischen Empfindungsweise ferner. Schiller aber verherrlichte er 1857 zu dessen hundertstem Geburtstag durch seine Darstellungen zur „Glocke", die sich schon als selbständige, gleichwertige Schöpfungen neben die Worte des Dichters stellen und daher den Übergang zu jenen freien Holzschnittfolgen bilden, in denen sein Genius seine Schwingen am eigenartigsten entfaltet.

So köstlich diese freien Holzschnittfolgen als solche sind, noch köstlicher sind die in reicher Auswahl bei uns ausgestellten, meist mit der Feder, oft auch mit dem Bleistift gezeichneten und leicht mit Farben getönten Originalvorlagen, nach denen sie geschnitten sind. Die schlichte, feine Technik ist hier mit vollkommener Meisterschaft gehandhabt; und in ihrer Art hat die Kunstgeschichte ihnen kaum etwas an die Seite zu setzen. Eine Fülle treuer Lebensbeobachtung ist in ihnen niedergelegt. Alles ist Wahrheit und Natürlichkeit in diesen Blättern, alles ist vereinfachte und verklärte Wirklichkeit; die zarten Farbentöne, in die sie gehüllt sind, hauchen einen Duft überirdischen Empfindens aus; und schon die Zierformen ihrer Umrahmungen, denen die Kompositionen geschmackvoll eingeordnet zu sein pflegen, heben sie über alle Erdenschwere empor. Schon 1851 begannen diese Folgen unter dem Titel „Beschauliches und Erbauliches", unter dem sie 1853 und 1855 fortgesetzt wurden. „Aller Augen warten auf dich", „Das Lob des Weibes", „Feinsliebchen in der Haustür", „Überfahrt zum Schreckenstein", „Der Türmer", „Werde fromm und wachse groß" sind herrliche Beispiele aus dieser wunderbaren Folge. Das „Vaterunser" in Bildern, das 1856 erschien, ein innig empfundenes Werk, köstlich durch die keusche sittenbildliche Ausspinnung der Vorstellungen, die das Gebet des Heilands anregt, ist vollständig ausgestellt. In den Jahren 1858—1860 folgten unter dem Titel „Fürs Haus", „Winter, Frühling, Sommer, Herbst" jene reizvollen Bilderreihen, deren unmittelbar dem Leben abgelauschten und doch in eine reine Idealwelt entrückten Einzeldarstellungen dem deutschen Volke alles vor Augen führen, dessen sein Gemüt im Leben begehrt. Die Originalzeichnungen zu zahlreichen dieser Kompositionen konnten ausgestellt werden. Die Fortsetzung von 1864, der „Neue Strauß fürs Haus" ist nahezu vollständig vorhanden. Von den 1861 entstandenen Bildern „Der Sonntag", die denselben Geist und die gleiche Gesinnung atmen, ist die Hälfte ausgestellt; und auch die letzten dieser Folgen „Unser tägliches Brot" von 1866, „Gesammeltes" von 1869 und „Bilder und Vignetten" von 1874 sind vortrefflich vertreten. Daß dieser ganze Hausschatz des deutschen Volkes immer

von neuem wieder gehoben zu werden verdient, führen die ausgestellten Blätter uns eindringlich vor Augen.

Unter den Naturstudien und Landschaftsblättern der sechziger Jahre zeigen besonders die Baumstudien aus Schwanheim am Main und die zahlreichen Dorfstudien aus Loschwitz und Rochwitz, wie unermüdlich Ludwig Richter gerade als Landschafter immer wieder auf die Natur selbst zurückging, um sie sofort mit Auge und Hand in den zarten Stil zu übertragen, der seinem eigensten Empfinden entsprach und entsprang. Aber auch seine alten italienischen Studien suchte der Meister in den sechziger und siebziger Jahren wiederholt wieder hervor, um sie (in der Regel wohl weil Kunstfreunde es gewünscht hatten) zu mehr oder minder ausgeführten Farbenblättern zu verarbeiten. Von eigenartigem Reize sind die persönlich angehauchten Blätter der späteren Zeit des Meisters, wie „Richter mit seinen Enkelinnen", wie die „Lesenden Enkel des Meisters", wie der Titel zu Ed. Cichorius Sammlung von Handzeichnungen, wie „Das Prinzeßchen des sächsischen Königshauses mit ihren Enten" und „Der Einsiedler von Loschwitz". Von den Einzelblättern des Meisters ist die herrliche, durch seine große Radierung bekannte „Christnacht" von 1854 vielleicht die eigentliche Perle unter seinen Schöpfungen; aber auch die Ölskizze zu der großen Lithographie „Sommerlust" von 1852 und die farbige Zeichnung zu der ebenfalls als Steindruck 1858 veröffentlichten „Kindersymphonie" verdienen liebevolle Beachtung.

In seiner letzten Erntezeit schuf Richter freie, farbig getönte Federzeichnungen und eigentliche Wasserfarbenblätter in größerer Anzahl. Teils wiederholte er auf diese Weise einige der schönsten seiner älteren, für den Holzschnitt gezeichneten Kompositionen, teils schuf er sie neu im Sinne seiner glücklichsten und anmutigsten älteren Erfindungen, in denen ein heiters Menschenleben sich glücklich den heitersten Landschaften einfügt. „Im Korn", „Auf Bergeshöhe", „Die ersten Veilchen", „Appenzeller Frühlingslandschaft" sind charakterstische Beispiele dieser Art. Wir können sie hier nicht im voraus aufzählen. Die Darstellungen von „Genoveva" und „Schneewittchen", die dem Meister besonders zusagten, schließen sich hier an. Als „Meine letzte Zeichnung, 1874, Ludw. Richter" hat er eine idyllische Hirtenlandschaft bezeichnet, die in rührender Weise die Abnahme seines Augenlichts offenbart.

Wahrlich, Ludwig Richter verdient es, einer der Lieblinge des deutschen Volkes zu sein und zu bleiben. Ist sein künstlerischer Gesichtskreis auch eng umschrieben, so sind seine Schöpfungen doch in sich abgerundet und vollendet. Wenn alle deutschen Künstler in ihrem Bereiche so Vollkommenes geschaffen hätten, wie Richter in dem seinen, so würden alle Völker uns um unsere Kunst beneiden und zu unseren Quellen pilgern, um aus ihnen zu schöpfen.

2. Die Ludwig-Richter-Ausstellung in Dresden 1903

War das eine Freude in meiner Jugend, wenn jedes Jahr ein neues Werk Ludwig Richters auf dem Weihnachtstische lag! Die Volksbücher, die Volkslieder und Musäus' Volksmärchen waren freilich schon vor meiner Zeit erschienen; aber von Campes Robinson an, der 1848 herauskam — ich zählte damals vier Jahre — habe ich die von Richter mit Holzschnitten geschmückten Bücher alle erlebt und die meisten von ihnen auch in die Hand bekommen. In die „Spinnstube" durften wir manchmal bei unseren Großeltern einen Blick tun. Die Illustrierte Jugendzeitung hielten uns unsere Eltern. Hebels alemannische Gedichte (1851), aus deren Abbildungen die deutsche Volksseele mit ebenso hellen und tiefen Augen hervorschaut wie aus ihren Versen, habe ich allerdings erst später kennen gelernt. Dann aber Andersens „Märchen" (1851), Bechsteins „Märchen" (1853), „Christenfreude" (1855), der „Kinderengel" (1858) und Klaus Groths „Voer de Goern" (1858)! Schon uns Kindern

schien in manchen diesen Büchern der Text nur der Bilder wegen da zu sein. „Bilder und Reime“ (1859), „Es war einmal“ (1862) und die Sehererschen Kinderbücher, die zum Teil mit älteren Richtersehen Holzschnitten geschmückt wurden, wandten sich schon mehr an meine jüngeren Geschwister; aber wir älteren genossen sie mit und ahnten schon so etwas davon, wie glücklich die Jugend sei, die die Welt durch so wahre, gute und schöne Bilder kennen lernte, wie diese Richtersehen Bücher sie ins Volk trugen.

Dann die frei geschaffenen Holzschnittfolgen! Im Übergang zu ihnen stehen das „Goethe-Album“ (1853—1856), das die unsterblichen Lieder des Dichters in frei erfundene, vom gleichen Hauche beseelte Gestalten umsetzt, die Bilder zu Schillers „Glocke“ (1857), die die durch den Dichter angeregten Gedanken selbständig weiterspinnen, und die schon genannte Bilderreihe zu Klaus Groths „Voer de Goern“, die in der Tat eher Parallelschöpfungen zu den Gedichten als eigentliche „Illustrationen“ zu nennen sind. Johann Friedrich Hoff, der durch sein treffliches Buch über Richters Radierungen, Holzschnitte und Lithographien (Dresden 1877) der Begründer einer Richter-Wissenschaft geworden ist, hat diese drei Werke daher auch schon seiner Abteilung „Folgen“, nicht der Abteilung „Illustrierte Werke“ eingereiht.

Was die wirklich frei erfundenen Bilderfolgen des Meisters, was „Beschauliches und Erbauliches“ (1851—1855), was „Das Vaterunser“ (1856), was die vier Sammlungen „Fürs Haus“ (1858—1861), was „Der Sonntag“ (1861), der „Neue Strauß fürs Haus“ (1864), „Unser tägliches Brot“ (1866) und „Gesammeltes“ (1869) dem deutschen Volke an geistiger Nahrung, an künstlerischer Anschauung, an Heimatliebe, Natursinn und Schönheitsgefühl, an reinem, köstlichen Humor und an sittlich-religiöser Erbauung ins Haus gebracht haben, das können voll wohl nur wir älteren Zeugen jener Zeit nachempfinden, die wir das Erscheinen aller dieser Werke mit erlebt und ihre Wirkung an uns selbst erfahren haben.

Ach! wie vergänglich alle Erdensachen sind. Die Exemplare aller dieser Bücher, die meine Geschwister und ich in unserer Jugend in Händen gehabt haben, sind längst zugrunde gegangen. Die erhaltenen Stücke der älteren Auflagen wandern als Kunstwerke in die Kupferstichkabinette. Unsere Jugend erbaut sich an anderen Bilderbüchern, an anderen Bilderfolgen. Es liegt ja auch ein Trost darin, daß unsere Zeit aus sich heraus Neues schafft, so gut wie Richters Zeit dies aus sich heraus tat. Wenn man jedoch Richters Kinderbücher zum Beispiel neben die englischen der letzten Jahrzehnte hält, wird man nicht daran zweifeln, daß die englischen zwar großzügiger in dekorativer Beziehung, wirkungsvoller im Sinne einer selbständigen Buchkunst sind, daß die alten Richterschen Bücher ihnen aber an frischer Natürlichkeit und schlichtem Adel ihrer Formensprache, an Unmittelbarkeit und Reinheit der Empfindung, an wirklicher, nicht beabsichtigter Naivität und vor allen Dingen an echter Tiefe des Gemütslebens überlegen sind und überlegen bleiben.

Jenen für alt und jung bestimmten freien Bilderfolgen, die, durch den Holzschnitt vervielfältigt, Trost und Erquickung ins deutsche Bürgerhaus getragen haben, haben die anderen Völker in der Art überhaupt nichts an die Seite zu setzen. Sie sind deutsch ihrer Art, deutsch ihrer künstlerischen Formengabe, deutsch ihrer Herzenssprache nach.

Es war eine Ehrenpflicht Deutschlands, sich aus Anlaß des hundertsten Geburtstages (28. September 1903) Richters aller dieser Schöpfungen zu erinnern, sie wieder ans Licht zu ziehen und alt und jung wieder auf sie zurückzuweisen. Daß dieses im Rahmen einer „Ausstellung“ geschehen mußte, ist den Blättern gegenüber, die bestimmt gewesen sind, gesammelten Gemüts allein, zu zweien oder zu dreien im stillen Stübchen beim trauten Lampenschein genossen zu werden, gewiß als Übelstand anzuerkennen; aber auf andere Weise ließ sich weiteren Kreisen die Bedeutung dieser eigenartigen, in ihrer schlichten Technik wie in ihrer seelischen Vertiefung

urdeutschen Kunst doch kaum wieder vor Augen stellen; und die Dresdener Kunstgenossenschaft, der man dankbar sein wird, daß sie ihrer „Sächsischen Kunstausstellung" die Richter-Abteilung eingeriebt hat, hat es auch verstanden, ihr den intimen Charakter zu verleihen, der ihr zukam.

Natürlich durften die Ölgemälde des Meisters nicht fehlen, die seine künstlerische Entwicklung bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts doch immer noch am deutlichsten widerspiegeln. Natürlich durften seine freien, nicht gerade für die Vervielfältigung geschaffenen, wenn auch manchmal später vervielfältigten Wasserfarbenbilder nicht fehlen. Natürlich mußten jene feinfühligen Naturstudien auf Papier, in denen er die Natur bei wahrheitsfreudigster Beobachtung aller ihrer Seiten und liebevollster Versenkung in ihre wesentlichsten Züge sofort mit dem Auge und der Hand in seinen eigenen zarten Griffelstil übersetzte, in genügender Anzahl zur Anschauung gebracht werden. Es konnte aber auch von Anfang an keinem Zweifel unterliegen, daß jene Zeichnungen Richters für den Holzschnitt und für andere Vervielfältigungsarten, auf denen sein Weltruhm hauptsächlich beruht, einen Hauptbestandteil der Ausstellung bilden mußten. Nur konnte es sich fragen, ob neben diesen Blei-, Feder- und Pinselzeichnungen nicht auch die Holzschnitte, die andere Hände aus ihnen gemacht, nicht auch den Radierungen, die er selbst und die andere nach ihnen geschaffen hatten, ausgestellt werden sollten. Warum nicht, wenn Platz für alles vorhanden gewesen wäre? Aber der Platz war, da die „Sächsische Kunstausstellung 1903" wegen der großen Städteausstellung nur im akademischen Ausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse stattfinden konnte, von Anfang an beschränkt, recht beschränkt. Doch mußte diese Beschränkung, da gerade so vielen an sich anspruchslosen Zeichnungen gegenüber das Wort vom Wenigen, das mehr ist, Geltung behält, der Richter-Ausstellung, bei Lichte besehen, zugute kommen. Da galt es also ohne weiteres, aus der Not eine Tugend zu machen. Das nahegelegene Königliche Kupferstichkabinett hatte sowieso eine Ausstellung der Drucke Richters aus diesem Anlaß geplant. Damit war es entschieden, daß unsere Ludwig-Richter-Ausstellung die Drucke ausschließen und sich auf die Ölgemälde, die Wasserfarbenblätter und die Zeichnungen des Meisters, also auf die eigensten Werke seiner Hand beschränken mußte. Zeigen seine Wasserfarbenblätter und Zeichnungen, zwischen denen, da Richter die zwischen ihnen liegenden Möglichkeiten alle ausgenutzt hat, keine Grenze zu ziehen ist, doch auch gerade, soweit sie als Vorstudien und Vorlagen für seine gedruckten Blätter anzusehen sind, seine Beobachtungsgabe von ihrer ursprünglichsten, seine schöpferische Phantasie von ihrer frischesten, seine künstlerische Handschrift von ihrer unmittelbarsten und ihrer technisch meisterhaftesten Seite. Manchmal erkennt man, welche Wandlungen seine Erfindungen durchzumachen hatten, bis sie ins Holz geschnitten wurden. Zahlreichen dieser Blätter, die er mit der Feder oder dem Bleistift zu zeichnen und mit zarten, leichten Farben anzutönen liebte, sieht man es aber auch gar nicht an, daß sie bestimmt gewesen sind, zu Holzschnitten verarbeitet zu werden. Besonders die Vorlagen für die freien Holzschnittfolgen haben durchaus die Bedeutung selbständiger, um ihrer selbst willen ausgeführter Schöpfungen; und wie viel feiner die eigenhändigen Vorlagen Richters auch den besten nach ihnen geschaffenen Holzschnitten gegenüber bleiben, davon kann man sich gerade in unserem Kupferstichkabinett, das einige Zeichnungen aus Richters bester Zeit neben den Holzschnitten ausgestellt hat, leicht überzeugen.

Aus denselben Gründen, die die gedruckten Blätter Richters von unserer Ausstellung ganz ausschlossen, konnten aber auch seine Zeichnungen und Aquarelle nur in sorgfältiger Auswahl ausgestellt werden. Es war daher nur willkommen, daß einige Leipziger Verleger erklärten, ihre Blätter Richters im Leipziger Museum zu einer besonderen Richter-Ausstellung vereinigen zu wollen, und daß das Dresdener

Kupferstichkabinett, das immerhin zwei wertvolle Blätter hergeliehen hat, die große Mehrzahl seiner Richterschen Zeichnungen und Aquarelle im Anschluß an die Drucke selbst ausstellen konnte und wollte. Da der Platz nicht einmal ausreichte, die allerbedeutendsten Sammlungen Richterscher Blätter, die des Herrn Ed. Cichorius aus Leipzig, der Nationalgalerie und des Herrn Alexander Flinsch in Berlin, vollständig auszustellen, konnten überhaupt nicht alle öffentlichen Sammlungen um die Herleihung ihrer Blätter angegangen werden. Es erschien doch wichtiger, dem Privatbesitz seine Schätze zu entlocken, als den öffentlichen Besitz als solchen zusammenzutragen; und überdies enthalten, außer den genannten, zum Beispiel auch die Sammlungen von Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg, von dem während der Ausstellung verstorbenen Herrn Dr. Eug. Lucius in Frankfurt a. M., von Frau Professor Beneke in Braunschweig, von Herrn Walter Meyer in Köln und von Frau Kretzschmar, der Tochter Richters, in Dresden bedeutsamere und zahlreichere Blätter des Meisters, als die meisten öffentlichen Sammlungen. Jedenfalls enthält die Richter-Ausstellung, wie sie ist, doch von den Ölgemälden des Meisters alle, die erreichbar waren, von seinen Zeichnungen und Wasserfarbenblättern fast alle, auf denen sein Ruhm beruht; und jedenfalls gewährt sie mit ihren 37 Ölgemälden und Ölskizzen und ihren 573 Wasserfarbenblättern und Zeichnungen zu fast allen Werken und aus fast allen Lebensjahren des Meisters einen ausreichenden Überblick über seinen Entwicklungsgang.

Den ungeschlachten, großen und hohen Fünfecksaal des Lipsiusschen Ausstellungsgebäudes, neben dem der Richter-Ausstellung nur noch ein kleiner angrenzender Raum zur Verfügung stand, hat Herr Architekt Max Hans Kühne mit Geschick und Geschmack in drei kleinere, niedrig gedeckte, häuslich anheimelnde Räume verwandelt. Zuerst betreten wir das dreieckige, weiß gehaltene Vorgemach. Seiner Eingangstür gegenüber ist der Dreieckswinkel zu einer Nische gestaltet worden, aus der uns Oskar Rassaus lebenswarme Marmorbüste Meister Ludwigs grüßt. In diesem Zimmer haben zunächst Zeichnungen und Aquarelle Platz gefunden, die eingerahmt eingesandt worden waren; von den in Dresden eingerahmten, die die große Mehrzahl bilden, sind aber so viel hinzugenommen, um gleich hier einen Überblick über das Schaffen des Meisters zu gestatten. Hier hängen die gezeichneten Bildnisse Richters, unter ihnen das Selbstbildnis von 1839 im Besitze des Herrn Cichorius, freilich aber auch eins (Nr. 610), das weder von Richter gezeichnet ist, noch ihn darzustellen scheint. Hier hängen einige der besten landschaftlichen Aquarelle und Zeichnungen, die er nach seiner Rückkehr aus Italien in Meißen und Dresden auf der Grundlage seiner mitgebrachten Studienblätter ausgeführt hat, unter ihnen die große Sepiazeichnung „Italienische Berglandschaft“ von 1828 aus dem Besitze des Herrn Hermann Vogel in Leipzig und das schöne, zarte, große Farbenblatt „Ariccia“ von 1834 aus dem Dresdener Kupferstichkabinett. Hier hängt die breitgesteckte Wasserfarbenzeichnung des Dresdener Stadtmuseums, die den um 1842 geschaffenen Entwurf zum Fries des verbrannten Dresdener Theatervorhangs zeigt, hier aus der letzten Schaffensperiode des Meisters unter anderem das liebenswürdige, duftige Aquarell „Frühlingsidyll“ von 1871, das Herrn Kommerzienrat Schmidt in Braunschweig gehört; aber auch an Proben von Zeichnungen des Meisters für den Holzschnitt fehlt es schon in diesem Raume nicht; die beiden Rahmen des Herrn Geheimrat Lampe-Vischer in Leipzig zeigen einige gute Beispiele dieser Art; und von Richters persönlich bedingten Blättern sieht man schon hier sein anmutiges, farbig ausgeführtes „Titelblatt zu Herrn Cichorius' Handzeichnungen-Sammlung“, schon hier die Herrn Johann Friedrich Hoff in Frankfurt gewidmete Wiederholung der 1870 entstandenen Federzeichnung „Der Einsiedler von Loschwitz“, die der Meister seinen Stammtischgenossen in Loschwitz gewidmet hatte. Welche Fülle von Anmut und Schönheit, von Ernst und Scherz, von Poesie und Leben umstrahlt uns gleich hier an der Schwelle der Aus-

stellung! Alles schlicht und anspruchslos in der Technik; aber alles selbst erschaut und selbst empfunden, alles keusch und lauter aus den tiefsten Quellen des deutschen Gemütslebens geschöpft!

Aus diesem anmutigen Eingangsraum gelangen wir durch die Tür zur Rechten in den Saal der Ölgemälde, der in seiner milden, bläulichgrünen Ausstattung einen ruhigen Hintergrund für die Hauptbilder Richters gewährt. Über den Türen hängen zwei Ölbildnisse, die den Meister darstellen: das eine ist um 1840 von Professor Karl Johann Bachr in Dresden, das andere an dreißig Jahre später von Frau von Suchodolska gemalt worden. Richters frühe Hauptbilder, von denen in seiner Selbstbiographie die Rede ist, sind alle da, und ihnen voraus geht wohl noch das poetische kleine Bild des „Inntals", das noch der Tochter des Meisters, Frau Kretzschmar, gehört. Wahrscheinlich schon 1823 auf der Wanderung des jungen Zwanzigjährigen nach Italien entstanden — vielleicht auch erst in Rom ausgeführt — ist es doch bereits von einem Anhauch jener römisch-neudeutschen Kunstempfindung umflossen, die Richter damals erst durch Bilder, die in Dresden ausgestellt gewesen waren, kennen gelernt hatte. Ebenfalls auf seiner Wanderung nach Italien empfangen war das große Hochbild „Der Watzmann", von dem in seiner Selbstbiographie so viel die Rede ist. Die neuere Richter-Literatur nennt das Bild; aber ihre Vertreter, selbst Hoff und Mohn, scheinen es nicht selbst gekannt zu haben. Es gehört Herrn Karl Leubner in Dresden, dem Pflegesohn jenes Buchhändlers Arnold, dem Richter seine Reise nach Italien verdankte, und es darf dankbar hinzugefügt werden, daß Herr Leubner das kunstgeschichtlich wichtige Bild bereits der Dresdener Galerie vermacht hat. Möge ihm noch lange vergönnt sein, sich selbst des schönen Besitzes zu erfreuen. Gleich 1824 in Rom ausgeführt, war es das erste große Gemälde des Meisters. Es ist kein Wunder, daß sich in ihm neben den Einflüssen Kochs und Schnorrs, die ihn in Rom gleich in Beschlag nahmen, noch deutliche Erinnerungen an den Vater des norwegischen Realismus, an J. C. C. Dahl, widerspiegeln, der seit 1818 in Dresden gewirkt hatte. Dann folgen die beiden schönen Gemälde des Leipziger Museums von 1825 und 1826, die an der Schmalseite des Saales zu beiden Seiten des „Watzmann" hängen: „Rocca di Mezzo" und „Tal bei Amalfi", auch sie in der Selbstbiographie Richters wiederholt genannt, gerade sie ausgezeichnet durch jene zugleich stilvolle und empfindungsfrische Haltung, die besonders aus Schnorrs Studienblättern stammte. Man wird sich immer noch unbefangen an diesen Bildern erfreuen können, die, obgleich sie in Rom gemalt sind und italienische Landschaften darstellen, mit deutschen Augen erschaut sind. Wird diese deutsch-römische Kunst des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts doch schon dadurch, daß die anderen Völker höchstens auf Parallelpfaden wanderten, als deutsch ihrem eigensten Wesen nach gekennzeichnet. Diesen beiden Bildern schließt sich das kleine, erst voriges Jahr (1902) für die Dresdener Galerie angekaufte Bild an, das eine italienische Berglandschaft mit heimkehrendem Harfner darstellt. Auf einem Schimmel reitet der Alte den Berg hinan. Sein Knabe eilt munter voraus. Die Blumen und Kräuter, die am Wege sprießen, sind noch mit liebevollster Sorgfalt durchgebildet. Poesie, Phantasie, Natur und Stil vereinen sich auch in diesem kleinen Bilde, das Richter nach seiner Selbstbiographie 1825 in Civitella gemalt hatte, zu eigenartiger, herber und doch duftiger Gesamtwirkung. Ich bleibe dabei, daß es ein Stück Böcklinscher Empfindung vorwegnimmt. Ende 1826 nach Deutschland heimgekehrt, fing Richter an, seine italienischen Studien in größerem Umfang zu Bildern, Wasserfarbenblättern und ausgeführten Zeichnungen zu verarbeiten. Herr von Quandt in Dresden bestellte 1827 zwei mittelgroße Landschaften bei ihm: Civitella und Ariccia. Jenes wurde 1827, dieses 1828 ausgeführt. Gleich das Bild von Civitella, in dem man besonders die fast gleichwertige Betonung der Menschen und der Landschaft, „die Einheit des Menschen mit der ihn umgebenden Natur", wie man damals sagte, bewunderte, erregte Aufsehen. Kein Geringerer

als Schinkel sprach, wie Otto Jahn erzählt, begeistert von dem Bilde. Beide Gemälde gehörten bis vor kurzem Herrn Eduard Cichorius, der sie aus Anlaß der Ludwig-Richter-Ausstellung, wie auch an dieser Stelle mit innigem Danke hervorgehoben sei, nebst drei Bildern von Jos. Ant. Koch, der Dresdener Galerie geschenkt hat. Von den übrigen ausgestellten Ölgemälden Richters in dieser Art und aus der Zeit zwischen 1827 und 1835 war der stimmungsvolle „Erntezug in der römischen Campagna" von 1833 (im Leipziger Museum) längst allgemein bekannt; in der Richter-Literatur genannt wurden „Bajae" von 1830, Eigentum der Frau Pauline Brandes in Apolda, und der „Brunnen bei Grotta ferrata" von 1832, Eigentum der Frau Direktor Fritsche in Dessau. Jenes erinnert an Claude Lorrainsche Motive, dieses, ein stattliches Hochbild, von dem noch eine kleinere Wiederholung von 1835 aus der Dorpater Universitäts-Sammlung ausgestellt ist, zeichnet sich durch die farbigen Abendgluten aus, in die es gehüllt ist. Als neu aufgetaucht aber können vier kleinere Bilder bezeichnet werden: von 1828 die stimmungsvolle Bergseelandschaft des Herrn Dr. L. Volkmann in Leipzig und der prächtige „Ponte Numentano" des Herrn Wirklichen Geheimrat Schöne in Berlin, von 1829 eine hübsche, ernste Landschaft aus dem Sabinergebirge bei Herrn R. von Zahn in Dresden, von 1833 eine italienische Landschaft bei Frau von Nostiz und Jänckendorf in Niederlößnitz.

Dann erfolgt 1835 beinahe plötzlich die Änderung in der Wahl der landschaftlichen Vorwürfe des Meisters. Widrige Umstände hatten ihm in diesem Jahre bekanntlich ganz wider Wunsch und Willen eine Reise ins deutschböhmische Elbtal anstatt einer zweiten italienischen Reise aufgenötigt. Diese Wanderung enthüllte seinen erstaunten Blicken die Schönheit der heimischen Natur, die es gerade im böhmischen Mittelgebirge an plastischem Reize mit dem Albaner- und Sabinergebirge aufnehmen kann. So wurde Richter im heimatlichen Flußtal zunächst als Landschaftsmaler zum Heimatkünstler; und allmählich, aber nur ganz allmählich machte sich dementsprechend auch ein gewisser Umschwung in der Stilisierung geltend. Gleich 1835 entstand das ausgestellte Ölgemälde „Der Schreckenstein", das zu den Zierden des Leipziger Museums gehört. Sturm und aufsteigendes Gewitter. Wie ganz anders in Zeichnung und Färbung hatte der Meister noch fünf Jahre früher die Landschaft mit aufsteigendem Gewitter am Monte Serone in dem bekannten, leider unserer Ausstellung vorenthaltenen Bilde des Städelschen Instituts zu Frankfurt behandelt! Er war er selbst geblieben und hatte sich doch verändert. Die große „Überfahrt am Schreckenstein" der Dresdener Galerie folgte erst 1837. In der Pinselführung wirkt es, den ganz anderen Wegen gegenüber, die die Ölmalerei inzwischen gegangen war, heute etwas hart und trocken; aber diese Pinselführung gehört schließlich doch zu dieser Komposition, die von unvergänglicher Poesie erfüllt ist. Die deutsche Volksseele erfüllte hier zuerst ein ganzes Richtersches Gemälde mit ihrem warmen, belebenden Hauche. Auch die kleine Wiederholuug dieses Bildes von 1840, die Frau Maurer in Godesberg gehört, ist ausgestellt. An rein malerischer Kraft und Stimmung ist dieser Darstellung freilich der „Teich im Riesengebirge" von 1839 überlegen, das schöne Bild, das die Berliner Nationalgalerie geschickt hat. Das kleinere, staffagelose Exemplar aus dem Besitze der Ernst Arnoldschen Kunsthandlung in Dresden wirkt doch eher als Studie zu, denn als Wiederholung nach dem Bilde; und das ganz kleine Bildchen, aus dem Besitze der Frau Kretzschmar, das die gleiche Landschaft mit Richter selbst und seiner Frau, die vor dem aufsteigenden Gewitter flüchten, als Staffagefiguren, wiederholt, ist, rein malerisch angesehen, vielleicht das wirksamste aller Ölbilder des Meisters. Von den noch späteren großen Gemälden Richters, die ausgestellt sind, gehören die „Ruhenden Wallfahrer" von 1839 bei Frau Sophie Gutbier in Dresden ebenfalls zu den malerischsten und leichtflüssigsten Pinselschöpfungen des Meisters. Am nächsten verwandt ist diesem Bilde die „Abendandacht" von 1842 im Leipziger Museum. Inzwischen aber hatte

er 1841 in dem Bilde „Genoveva in der Waldeinsamkeit", das Herrn Professor Leonhardi in Loschwitz gehört, ein Werk von durch und durch deutscher Eigenart geschaffen, das, ohne mit der damals schon aufkommenden flüssigeren Pinselführung der fremden Völker wetteifern zu wollen, der deutschen, liebevoll alle Einzelheiten umfassenden Auffassung auch einen besonderen malerischen Stil gab, der sich eine Generation lang fortpflanzte und besonders in Professor Leonhardis eigenen Bildern seine Höhe erreichte. Die „Kirche zu Graupen in Böhmen" von 1836, ein Bild, das der verwitweten Frau Herzogin Elimar von Oldenburg gehört, der „Dorfgeiger" von 1845 aus dem Besitze der Frau Bürgermeister Cichorius in Leipzig und „Die Furt" von 1847 aus der Hamburger Kunsthalle wirken vor allen Dingen durch ihre naive Wiedergabe malerisch ansprechender Motive. Als die größte malerische Leistung Richters, die auch als solche auf der Pariser Weltausstellung von 1855 durch die goldene Medaille anerkannt wurde, galt seiner Zeit allgemein „Der Brautzug" von 1847 in der Dresdener Galerie. Das Bild steht auf dem durch die „Genoveva" bereiteten Boden, folgt durchaus der eigenen Technik und Pinselführung Richters, wird heute natürlich von manchem, weil es Pinsel und Farbe nicht nach heuriger Art gehandhabt zeigt, als altmodisch und unmalerisch, kleinlich und trocken in der Behandlung verschrien, bleibt trotzdem aber in seiner Art ein künstlerisches Meisterwerk, das eine Fülle von Schönheit, von Freude, von Poesie, von Lebens- und Liebesglück ausstrahlt. Nach dieser Zeit hat Ludwig Richter nur wenig Ölgemälde mehr geschaffen. Das nicht mit ausgestellte große Gemälde „Im Juni", das er noch 1859 für Herrn Ed. Cichorius malte, war ein Nachhall seiner früheren Schöpfungen, zugleich aber ein Vorhall der malerischen Bestrebungen, die nun auch in Deutschland aufkamen.[1]) Seit Richter 1838 mit Marbachs Volksbüchern angefangen hatte, für den Buchholzschnitt zu zeichnen, ließen die Verleger ihm keine Zeit mehr, in Öl zu malen. Auch fing die Ölmalerei gerade um diese Zeit auch in Deutschland an andere Wege einzuschlagen, Wege, die dem Meister fernlagen. Er begnügte sich daher von jetzt an in der Regel damit, Zeichnungen für den Kunstdruck und Wasserfarbenblätter in allen Abstufungen von den nur mit leichtem Farbenhauch versehenen Blei- und Federzeichnungen bis zu den am sorgsamsten ausgeführten Wasserfarbenbildern zu schaffen.

Die Hauptmasse dieser Zeichnungen und Farbenblätter ist in den beiden Sälen der Ludwig-Richter-Abteilung ausgestellt, die noch nicht genannt worden sind: in dem langen, graugrün und weiß gehaltenen Mittelsaal und dem farbenfroheren Schlußraum. Die Anordnung der Richterschen Zeichnungen und Blätter in diesen Sälen folgt, soweit die vorangestellten dekorativen Rücksichten dies zuließen, der Entstehungszeit der Blätter. Die Zeichnungen für den Kunstdruck wechseln daher in bunter Folge mit den Naturstudien und den ausgeführten Aquarellen. Die Farbenblätter heben sich in goldenen, die schwarzweißen Blätter in dunkelroten Rahmen von dem graugrünen Wandgrunde des ersten und dem lichtblauen Wandgrunde des zweiten Saales ab. Bei alledem ist, wie gesagt, die chronologische Folge, die auch der Katalog, der alle Blätter einzeln verzeichnet, einzuhalten versucht, so viel wie möglich gewahrt worden. Bei der großen Eile, mit der ein solcher Ausstellungskatalog in dem kurzen Zeitraum, der zwischen dem Eintreffen aller Kunstwerke und der Eröffnung der Ausstellung liegt, zusammengestellt werden muß, ist es schwer, eine wissenschaftliche Anordnung in ihm fehlerfrei durchzuführen. Es ist daher nicht zu

[1]) Jetzt in der Dresdener Galerie. Diese erwarb seit 1905 hauptsächlich durch fernere Geschenke des Herrn Eduard Cichorius noch einige Ölgemälde Richters, die nicht auf der Ausstellung erschienen waren, nämlich 1. „Salzburgische Landschaft" von 1830, 2. „Rocca di Mezzo" von 1832, 3. „Blick von Bajae nach Capri" von 1834, 4. „Böhmische Hirtenlandschaft" von 1841 (Vermächtnis der Gräfin Ernestine von Holtzendorff) und 5. jene Cichoriussche „Junilandschaft" von 1859.

verwundern, daß auch mein Katalog der Ludwig-Richter-Ausstellung hier und da Irrtümer, die jetzt bereits berichtigt werden konnten, in der Einreihung und Bestimmung der Blätter enthält. Sie hier aufzuzählen wäre zwecklos.[1]) Erwähnt sei nur, daß Nr. 215, 216, 382 und 383, die vier reizenden farbigen Federzeichnungen zu Nieritz' „Volkskalender", zusammengehören, für den Jahrgang 1855 gestochen und von Hoff als Nr. 3008—3011 verzeichnet sind; und berichtigt sei, daß Nr. 238 nicht „Goldhähnchen" aus Keils Märchen, sondern „Vögelcins Begräbnis" aus der Illustrierten Zeitung für die Jugend 1852 (Hoff Nr. 1862) ist, wiederholt in Volbedings „Kinderleben" vom Jahre 1862. Auch darf nicht verschwiegen werden, daß unter den 570 Blättern sich einige von zweifelhafter Eigenhändigkeit befinden. Für die Richter-Wissenschaft, deren Hauptvertreter neben Johann Friedrich Hoff heute Professor D. Karl Budde in Marburg ist, gehört die Klärung dieser Echtheitsfragen natürlich zu den Aufgaben der Ausstellung. An dieser Stelle aber würde es uns zu weit führen, darauf einzugehen. — Mit unserem von Erich Kleinhempel geschmackvoll ausgestatteten Verzeichnis in der Hand, bleibt man bei der Betrachtung der ausgestellten Blätter am besten in der Zeitfolge, wenn man sich beim Ausgang aus dem Gemäldesaal rechts hält bis zum Eingang in das blaue Schlußzimmer, auch in diesem sich rechtshaltend die Runde macht bis zum Wiedereintritt in den großen Mittelsaal und in diesem sich abermals rechts hält bis zur Mittelwand, an der die späten Wasserfarbenblätter des Meisters vereinigt sind. Die vierzig Rahmen der Berliner Nationalgalerie, die die Standwände der Mitte dieses Saales füllen, sind so angeordnet, daß die Blätter jeder Seite den Blättern der gegenüberliegenden Wände chronologisch entsprechen.

Von besonderer Bedeutung ist die Richter-Ausstellung für unsere Kenntnis der frühen Entwicklungsgeschichte des Meisters. Brachten in dieser Beziehung schon die Ölgemälde manches Neue, so tun die Zeichnungen und Wasserfarbenblätter dies noch in höherem Grade. Wie der junge zwölf- bis sechzehnjährige Ludwig zwischen liebevollem Einzelstudium der Natur und ihrer konventionellen Gesamtauffassung schwankte, zeigen von seinen beglaubigten Blättern dieser Frühzeit die „Rhabarberstudie" aus seinem zwölften und die schon farbig ausgeführte „Vordergrundstudie" aus seinem sechzehnten Lebensjahr (beide aus der Nationalgalerie in Berlin), verglichen mit dem „Tuschversuch" von 1817 bei Herrn Cichorius[2]) und der demnach doch wohl echten getuschten Zeichnung mit dem Wasserfall von 1818 bei Frau Baronin von Finck in Dresden. Den Anschluß an Zingg zeigt in besonderer Deutlichkeit seine Sepiazeichnung des Schlosses Gnandstein von 1820 bei Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg. Wie der junge Künstler sich dann, als der russische Fürst Narischkin ihn zur Festhaltung seiner landschaftlichen Reiseeindrücke mit nach Südfrankreich nahm, ganz in den Dienst der zopfigen Routine stellte, beweisen seine Tuschezeichnung aus Nizza und seine Bleistiftzeichnungen aus Avignon, Hyères usw. Diese datierten Blätter von 1820 und 1821 aus dem Besitze von Richters Tochter, Frau Kretzschmar, sehen fast so aus, als seien sie noch im 18. Jahrhundert entstanden. Nr. 44 „Mutter und Kind im Süden Frankreichs" ist hierfür besonders lehrreich, zeigt aber zugleich, daß Ludwig Richter schon damals den Figuren in der Landschaft eben solche Beobachtung schenkte, wie der Landschaft selbst. Nach Dresden zurückgekehrt, radierte er zwischen 1822 und 1823 hauptsächlich Prospekte „für Papa Arnold", wie er selbst schreibt, und malte, wohl im Sinne dieser Prospekte, „ein paar kleine Ölbildchen". Eins von diesen mag, wenn es echt ist, das kleine Bild Nr. 25 bei Herrn Fritz Arndt in Oberwartha sein, das wir des Zusammenhangs

[1]) Tatsächlich wurden sie schon in der zweiten Auflage des Katalogs berichtigt.

[2]) Nach Herrn Cichorius' Tode (1907) kam der größte und wertvollste Teil seiner berühmten Sammlung deutscher Handzeichnungen und Wasserfarbenblätter ins Dresdener Kupferstichkabinett.

wegen erst hier nennen. Dann folgte 1823 die Wanderung Ludwig Richters über die Alpen! Von seinen Studienblättern aus dem schneebedeckten Gebirge haben sich manche erhalten. Da sie die unausgegliehene Handschrift eines Künstlers zeigen, der seinen alten Stil verleugnet, seinen neuen Stil aber noch nicht gefunden hat, sind nur zwei von ihnen (Nr. 48 und 49) ausgestellt worden. Den neuen Stil fand Richter aber offenbar, sobald er in Rom angekommen war, sobald ihn die Luft umgab, die Cornelius und Overbeck geatmet hatten, Koch, Veit und Schnorr, der gerade seine genialen, zugleich stil- und stimmungsvollen Landschaften gezeichnet hatte, noch atmeten. Das köstliche, zarte kleine Wasserfarbenblatt der Berliner Nationalgalerie (unsere Nr. 47), das die Jahreszahl 1823 trägt, ist offenbar schon in den Alpen ersonnen, ebenso offenbar aber (da wir ja wissen, wie Richter zeichnete, ehe er in Rom ankam) erst in Rom unter dem frischen Eindruck der dortigen neudeutschen Kunst ausgeführt worden. Man vergleiche mit diesem Blatte das genannte Ölbild Nr. 5. Wie Richter sich dann in die Landschaft Roms, der Campagna und der Berge, die sie umsäumen, vertiefte, wie er ihr das Geheimnis ihrer stilvollen Wirkung zu entlocken verstand, wie er ihre malerischen Motive mit den einfachsten Mitteln, in schlichten, manchmal mit einem Hauch zarter duftiger Farbe angetönter Bleistiftzeichnungen aufs Papier zu bannen verstand, das bezeugen Hunderte seiner Studienblätter, die sich aus den Jahren 1824, 1825 und 1826 erhalten haben. Ausgestellt sind etwa 35 von ihnen. Zu den schönsten gehört die große Ansicht von Arieeia aus dem Besitze Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Johann Georg in Dresden. Charakteristisch, wenngleich später überarbeitet, ist aber auch die Ansicht von Sa. Balbina aus der Sammlung Flinsch in Berlin. — Dann folgt die große Anzahl der meist als braun getönte Federzeichnungen, oft als Aquarelle ausgeführten Blätter, die, zwischen 1827 und 1835 in Dresden und Meißen entstanden, die italienischen Volks- und Landschaftsstudien des Meisters zu kleinen in sich abgeschlossenen Kunstwerken verarbeiten. Manchmal sieht man es ihnen an, daß sie den Natureindruck schon durch die Atelierbrille verschoben wiedergeben; manchmal stehen sie aber auch auf der Höhe stilvoll durchgearbeiteter kleiner Meisterwerke. Zwanzig bis dreißig Blätter dieser Art sind ausgestellt. Am Anfang der Reihe steht, außer dem genannten Vogelschen Blatte, Herrn Cichorius' getuschte Federzeichnung von 1828, die laut ihrer Inschrift schon in Meißen entstanden ist. Am Ende der Reihe aber stehen die Farbenblätter von 1835, von denen das eine, aus der Sammlung weiland König Friedrich Augusts II. in Dresden, eine italienische Landschaft mit aufsteigendem Gewitter, das andere, das Herrn Geheimen Hofrat Lampe-Vischer in Leipzig gehört, einen italienischen Erntezug darstellt. Ganz allmählich mischen sich heimische unter die italienischen Motive: der Meister fing an, in der Umgebung Meißens und Dresdens Farbenblätter vor der Natur zu skizzieren, die, wie unsere Nr. 99—102, doch bereits den Odem einer anderen Atmosphäre verraten. Als vereinzelte historische Kompositionen mischen sich aber auch bereits jene ersten „Illustrationen" des Meisters, die 1832 entstandenen Federzeichnungen zu den Steindrucken in Zahns „Biblischen Historien" (unsere Nr. 106 bis 113), unter die italienischen Erinnerungen. Dann folgen die großen, frischen Mannesjahre Richters, in denen der zum deutschen Heimatkünstler gewordene Meister sein Herz entdeckt: zunächst das starke Menschenalter von 1835—1866, in dem neben den frischesten, feinsten und zartesten Naturstudien, seine hauptsächlichsten Zeichnungen für Buchbilder und, abgesehen von den Nachklängen in „Gesammeltes" (1869) und „Bilder und Vignetten" (1874), auch seine großen freien Holzschnittfolgen entstanden, in denen er den Deutschen ihr Volksleben, von innen heraus beseelt, in schlichtester, edelster Verklärung vor Augen führt. Blätter aller dieser Gruppen sind reichlich vertreten. Zunächst die Naturstudien. Der Zeit von 1836—1838 entstammen die fein ausgeführten deutschen Ansichten für die Stahlstiche des „Malerischen und romantischen Deutschlands". Seine selbständigen

Naturstudien aber können wir an bezeichneten und datierten Blättern auch weiter herab verfolgen: Wie anmutig seine Federzeichnung „Mühlbach mit Weiden" von 1838 bei Herrn Professor Budde in Marburg! Wie flott und doch wie fein seine „Jungen Buchen" von 1840 bei Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg! Wie zart und stilvoll seine „Felsenlandschaft" von 1842 bei Frau Elisabeth Grahl in Dresden! Dazu alle die Farbenblätter aus der Umgegend Dresdens, aus der Böhmischen Schweiz und aus Franken (unsere Nr. 154—170)! Dann zum Beispiel noch die leicht hingeworfene, braun getönte Bleizeichnung „Mariental" von 1847 bei Herrn Justizrat Steinfeld in Höchst, die prächtige Eiche bei Schwanheim am Main von 1862 bei Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg, die Dorfstraße in Loschwitz von 1865 bei Frau Baronin von Finck in Dresden und das Bauernhaus in Rochwitz von 1867 bei Herrn Alexander Flinsch in Berlin. Mit deutschem Auge und deutschem Gemüt sind alle diese schlichten Motive erfaßt.

Eine besondere Stellung unter des Meisters freien Blättern nehmen aber einige Witz- und Scherzblätter aus dem Jahre 1848 ein, die Herrn Professor D. Budde in Marburg gehören: Eine wahre Begebenheit liegt dem Farbenblatt Nr. 241 zugrunde, das eine Hasenjagd durchs Zimmer hindurch darstellt. Die erste Zeichnung dazu, Nr. 242, rührt doch wohl nicht von Richter selbst, sondern von dem Augenzeugen der Begebenheit her. Interessant sind aber auch die beiden politischen Karikaturen Nr. 250 und 251.

Die ausgestellten Zeichnungen und Farbenblätter, die Richter für die Vervielfältigung in Büchern geschaffen hat, hier aufzuzählen, würde keinen Zweck haben. Vertreten sind, wie gesagt, nahezu alle Bücher, die er illustriert hat; und alle diese Zeichnungen zeigen die hohe Begabung des Meisters, die Worte des Dichters in so anschauliche Bilder umzusetzen, daß sie selbsterlebte Vorgänge wiederzugeben scheinen. Auch seine Vielseitigkeit, die die schlichten Vorgänge des täglichen Lebens (z. B. in der „Spinnstube") ebenso wahr und natürlich darstellt, wie die Gebilde der heiligsten religiösen Empfindungen (z. B. in der „Christenfreude") und wie die ausgelassensten, die märchenhaftesten und die phantastischsten Gestaltungen der poetisch erregten Einbildungskraft (z. B. in den „Volksliedern", in Musäus' und in Bechsteins „Märchen") tritt uns in den ausgestellten Originalzeichnungen noch lebendiger entgegen als in den Drucken. Aber auch eine gewisse Stilwandlung des Meisters läßt sich gerade in den Originalblättern zu seinen Buchbildern von den noch etwas schwerfälligen Zeichnungen zu den Volksbüchern und zu Dullers Geschichte an durch die frischen, poesieerfüllten Blätter zu den „Volksliedern", zu Musäus' und zu Bechsteins „Märchen" hindurch bis zu den leichten, frei hingeworfenen Zeichnungen zu Klaus Groths „Voer de Goern" und zu „Es war einmal" mit besonderer Deutlichkeit verfolgen.

Die Hauptrolle spielen auch auf der Ausstellung des Meisters eigene, freie Schöpfungen für den Kunstdruck. Da fehlen weder die Vorlagen zu seinen großen eigenhändigen Einzelradierungen, wie dem „Rübezahl" von 1848 und der „Christnacht" von 1854, die vielleicht das köstlichste ist, was der Meister geschaffen hat, noch eine Reihe der schönsten Blätter zu seinen berühmten „Folgen". Schon 1848 hat er die reizende, farbig getönte Federzeichnung „Kinderlust" bei Herrn Cichorius geschaffen, die er 1851 seiner ersten dieser „Folgen", „Beschauliches und Erbauliches", einverleibte. Die Poesie des Kinderlebens tritt uns in kaum einer zweiten Schöpfung des Meisters so lebendig entgegen, wie in diesem Blatte. Und nun folgten sie Schlag auf Schlag, alle die berühmten Blätter, die schon in ihren leichten, oft von Blätterranken durchwobenen Einrahmungen und buchkünstlerischen Zierformen, sowie in ihrer idealen, manchmal an mittelalterliche Unzulänglichkeiten erinnernden, hier kühn als Freiheiten wieder aufgenommenen Raumbehandlung eine Welt für sich bilden. „Aller Augen warten auf dich," in der Sammlung weiland Friedrich Augusts II.

zu Dresden, „Das Lob des Weibes“ bei Frau Bürgermeister Cichorius in Braunschweig, „Feinsliebchen in der Haustür“ aus dem Besitze Seiner Majestät des Königs Georg — gleich diese drei Prachtblätter aus „Beschauliches und Erbauliches“ treffen jenen innigen deutschen Ton in der Idealgestaltung des deutschen Volkslebens, der nur Ludwig Richter und Schwind eigen ist. Das köstliche „Vaterunser“ von 1856, wieder im Besitze des Herrn Cichorius, ist vollständig ausgestellt, der „Neue Strauß fürs Haus“ von 1864, zumeist im Besitze der Berliner Nationalgalerie, nahezu vollständig. „Fürs Haus“, „Der Sonntag“, „Unser tägliches Brot“, alle diese Folgen sind mit einer Reihe ihrer schönsten Originalblätter vertreten. Jedes Blatt ist eine Perle für sich. Die hier meisterhaft gehandhabte Technik der leicht bemalten Feder- oder Bleistiftzeichnung entspricht dem zarten reinen Empfindungsleben, das sich in allen diesen Bildern aus dem deutschen Hause, dem deutschen Kornfelde, dem deutschen Walde widerspiegelt, so vollkommen, daß gerade in diesen Blättern, die einen unerschöpflichen Schatz der deutschen Volkskunst bilden, Form und Inhalt restlos ineinander aufgehen.

In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens mußte Ludwig Richter, da er fast erblindet war, so gut wie ganz auf künstlerisches Schaffen verzichten; schon 1874 schrieb er auf die in Wasserfarben ausgeführte Hirtenlandschaft bei Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg (unsere Nr. 607): „Meine letzte Zeichnung. 1874. L. Richter“; man sieht es den Farben an, daß des Meisters Augenlicht im Begriff war zu erlöschen. Die zahlreichen Wasserfarbenblätter aus dem vorletzten Jahrzehnt seines Lebens aber lehnen sich teils an frühere Kompositionen seiner Hand an, sind teils aber auch neu in deren Sinne geschaffen; fast immer stellen sie ein heiteres, frisches, jugendliches Menschenleben in heiterer, heimischer Landschaft dar. Blätter dieser Art, denen sich aus dem deutschen Märchenschatze wiederholt Darstellungen von „Schneewittchen“ und „Genoveva“ anreihen, sind besonders zahlreich aus dem Besitze der Nationalgalerie in Berlin, des Herrn A. O. Meyer in Hamburg und des Herrn Al. Flinsch in Berlin ausgestellt. Unter den Blättern, die aus persönlichem Anlaß entstanden, sind aber namentlich zwei hervorzuheben: zunächst die farbig getönte Federzeichnung, die der Meister seinem Schwiegersohn Th. Kretzschmar 1860 zu Weihnachten gemacht hat. „Aus der Kinderstube“ ist sie betitelt und stellt Richter mit seinen Enkelinnen Lisbeth und Agnes dar, die ihm scherzend die Haare kämmen. Sodann das anmutige Aquarell von 1869 aus dem Besitze König Georgs, das die Erzherzogin Maria Josepha als Kind mit dem Gefolge ihrer Enten in Loschwitz darstellt. Auch die 1868 entstandene Studienzeichnung zu diesem sorgfältig ausgeführten Blatte, die Herrn A. O. Meyer in Hamburg gehört, konnte mit ausgestellt werden.

Die Ludwig-Richter-Ausstellung ist, alles in allem genommen, eine Einkehr bei uns selbst. Sogar die meisten Anhänger der modernsten Richtungen fühlen sich zu der anspruchslosen und doch so viele Ansprüche des deutschen Gemütslebens erfüllenden, weil durch und durch wahren, ganz aus eigenstem Empfinden geflossenen Kunst Ludwig Richters, die Wirklichkeits- und Phantasiekunst zugleich ist, gleichmäßig hingezogen. Auch hier zeigt sich, daß für alle Zeiten lebt, wer den Besten seiner Zeit genügt hat. Wir wollen uns daher unsere Freude an der jugendfrischen Kunst unserer Zeit, die Freude an den Schöpfungen eines Uhde und Klinger (um nur zwei andere Sachsen zu nennen) und unserer ganzen in eigenen Bahnen vorwärtsstrebenden Jugend durch unsere Verehrung des Altmeisters Ludwig Richter nicht rauben lassen. Wir wollen uns aber auch, umgekehrt durch die neuen Richtungen, in denen die Kunst unserer Zeit sich bewegen muß, nicht irremachen lassen in unserer Bewunderung der in ihrem fest umschriebenen Bereiche ewig gültigen Kunst Ludwig Richters und im Genusse seiner Schöpfungen, in denen alle reinen Saiten der deutschen Volksseele wiederklingen.

3. Die Bedeutung Ludwig Richters

Er muß doch wohl etwas gekonnt haben, der Alte mit dem Jugendherzen in Dresden, der jetzt seit neunzehn Jahren unter den Rosen und Zypressen des stillen Neustädter Friedhofs ruht. Er muß doch wohl etwas Besonderes, seinem eigensten Wesen Entsprungenes gekonnt haben, das künstlerisch bedeutsam genug war, einen Widerhall in tausend deutschen Herzen zu wecken. Wie würde sonst ganz Deutschland den Dresdenern helfen, den hundertsten Geburtstag ihres Ludwig Richter zu feiern, der doch so vieles von dem, was andere können und wollen, nicht gekonnt und nicht gewollt hat? Zu der Entwicklung der malerischen Pinselführung des 19. Jahrhunderts zum Beispiel hat Richter nichts beigetragen, und der Zug zum Monumentalen und Gewaltigen, den die Zeit ersehnte, blieb ihm fremd. In seiner Kunst hören wir nicht die Lawinen zu Tal donnern, lauschen wir nicht der brausenden Brandung des Weltmeers, vernehmen wir nicht das Heulen des Sturmes, der die schwarzen Wolken, in Drachengestalten aufgelöst, vor sich herjagt; aber den deutschen Wald und den deutschen Strom hören wir in ihr rauschen, die Drosseln und Amseln hören wir in ihr schlagen, fröhliche Kinderstimmen hören wir lachen, Worte heiliger Liebe hören wir erklingen und die Kirchenglocken hören wir läuten.

Schlicht und anspruchslos wie die Technik seiner Schöpfungen ist auch ihr Inhalt; und dennoch schauen Künstler, Kenner und Laien bewundernd zu den einfachen Gemälden, Zeichnungen und Wasserfarbenblättern empor, die jetzt in der Richter-Ausstellung zu Dresden vereinigt sind. Nur einige Doktrinäre stehen schmollend beiseite, schelten Ludwig Richter einen Philister oder rümpfen gar die Nase über die „Wiederausgrabung" seiner Kunst. Dafür aber kann man Künstler der jüngsten und flottesten Richtungen begeistert vor seinen Bildern und Blättern stehen sehen. Die Echtheit, die Natürlichkeit, die Unmittelbarkeit seiner Empfindung zieht sie zu ihm hin; und uns entzückt auch die reine, reiche Gestaltungskraft, die innerhalb der Grenzen, die der Meister sich gezogen hat, seine schlichte Technik sonnenhell und lebenswarm überstrahlt.

Der Ludwig Richter, der bis 1823 seinem Vater, dem zopfigen Schüler Zinggs, des Entdeckers des „Baumschlags", bei seinen nüchternen Radierungen sächsischer Ansichten half und einmal von einem reichen Russen sozusagen als „Kodak" mit nach Südfrankreich genommen wurde, hat uns freilich noch nichts zu sagen.

Schon der neudeutsch-römische Maler Ludwig Richter aber fängt an, uns zu fesseln. Voll glühender Begeisterung hatte er sich 1823 in Rom, wo die deutsche Kunst damals nach Goethes Ausdruck absichtlich in den Mutterleib zurückgekehrt war, um neugeboren zu werden, jenen Meistern angeschlossen, die im künstlerischen Sehen und Empfinden, Zeichnen und Malen von vorn wieder anfingen, es daher freilich nur erst wieder zum zeichnerischen, noch nicht zum malerischen Sehen brachten, in ihrer Art aber wirklich eine neue deutsche Kunst von herber Frühlingsfrische ins Leben riefen. Als Landschafter dieser Richtung schloß Richter sich besonders an Joseph Koch und Julius Schnorr an; und als anerkannter Landschaftsmaler neudeutsch-römischen Stils kehrte er 1826 nach Dresden zurück. Hier fühlte er sich natürlich als Vertreter der damaligen „Jungen". Die alten Herren, klagt er in seinen Lebenserinnerungen, wollten von ihm und den anderen Jungen nichts wissen; der einzige, der sich ihrer annehme, sei Herr von Quandt, der der neuen Richtung huldige. Herr von Quandt war damals ein bekannter Dresdener Kenner und Sammler; und dieser bestellte in der Tat einige italienische Landschaften bei Richter, die Aufsehen erregten und uns heute noch gefallen. Ihre stilvolle Linienstimmung, ihre seelenvolle Erfassung des Menschentreibens in der Natur und ihre liebevolle Wiedergabe des Kleinlebens der Blumen und Kräuter, das für die Gesamtwirkung die gleiche Bedeutung erhält wie der Sonnenglanz auf den fernen Berggipfeln, muten

uns jugendfröhlich an. Aber seine Landschaftsbilder dieser Art, die natürlich immer härter und konventioneller wurden, je weiter seine italienische Reise hinter ihm zurückwich, hätten ihn doch nicht unsterblich gemacht.

Das Wunder begab sich erst 1835. Schon war für die Weiterentwicklung des zweiunddreißigjährigen Meisters Gefahr im Verzuge, als widrige Umstände ihn zwangen, statt nach Italien zurückzukehren, sich mit einer Wanderung durchs sächische und deutschböhmische Elbtal zu begnügen. Hier sank die Binde vor seinen Augen. Er erkannte plötzlich die Reize der heimischen Natur; er vertiefte sich in das Leben und Treiben des deutschen Volkes in der deutschen Landschaft und im deutschen Hause.

Die Elbufer sind im böhmischen Mittelgebirge großzügiger als die des Rheins, der freilich durch seine Wassermassen gewaltiger wirkt. Dazu zwischen Aussig und Meißen welcher Wechsel von schroffen Felsen, dunklen Wäldern, grünen Weinbergen, lichten Kornfeldern und blühenden Wiesen! Die „Gründe", die sich, von rauschenden Bächen durchströmt, zum Elbtal hinabziehen, sind mit sauberen, anmutigen Dorfhäusern besetzt, meist wein- oder rosenumrankten Giebel- und Fachwerkhäusern, hinter deren blanken Fensterscheiben freundliche Frauenköpfe erscheinen, während in den Lauben der Vorgärten die Alten von der Arbeit ausruhen und in der Haustür, auf der Treppe und unten auf der Straße sich lustige Kinderscharen tummeln. Es ist ein sinniges, fleißiges, ernstes und doch im innersten Herzen fröhliches Völkchen, das hier zu Hause ist; und ob der Frühling die Halden mit Blütenschnee bedeckt, ob der Sommer die roten Kirschen, der Herbst die goldenen Äpfel reift oder der Winter im stillen Stübchen die Kerzen des Weihnachtsbaumes entzündet, stets zieht es wie ein Nachklang des Wortes „Geh' aus, mein Herz, und suche Freud'" durch diese Täler. In den benachbarten Felsenschluchten und Tannenwäldern aber hausen alle Gestalten der deutschen Märchen: Rotkäppchen, Schneewittchen und Genoveva, und auch die sieben jungen Geißlein, Reincke Fuchs und alle übrigen Tiergestalten der Sage und des Lebens finden sich hier zusammen; und die Menschen leben in trautem Einklang mit ihren Pflanzen, ihren Tieren — ihren Kindern und ihren Märchengestalten. Daß sie noch gottesfürchtig und sittsam sind oder doch waren, nimmt uns nicht wunder.

Von Richters erstem Elbtalbild, in dem die Menschen zur Hauptsache wurden, der „Überfahrt am Schreckenstein", behauptet er selbst, es sei schlecht gezeichnet. Gut gemalt ist es sicher nicht, doch aber ist es die echt künstlerische Gestaltung eines Stückes poetisch beseelten deutschen Volkslebens in der Natur. In gleichem Sinn folgten „Genoveva" und „Der Brautzug". Je weniger der Meister vergeblich versuchte, sich der neuen, breitflüssigen Malweise zu nähern, die damals vom Westen herüberkam, je treuer er seiner altdeutschen, spröden Art blieb, die jedes Blatt am Baum, jedes Kraut des Vordergrundes zur Geltung brachte, desto echter und reifer erscheint er. Aber auch seiner Ölgemälde dieser Art wegen würde die Nachwelt ihn schwerlich feiern.

Die Anklänge an das deutsche Volkslied, die „Die Überfahrt am Schreckenstein" enthielt, machten die deutschen Verleger, die damals den Buchholzschnitt neu zu beleben suchten, auf Richter aufmerksam. Wie Menzel, der vielseitigere Künstler, die Seele der neuen Berlinischen, so wurde Richter die Seele der neuen Dresdenischen Holzschnittschule, die sich noch schlichter als jene an die altdeutsche Technik hielt. Zahlreiche Volks-, Märchen-, Kinder- und Liederbücher bezeugen wie rasch und gründlich der Landschaftsmaler der deutsch-römischen Schule sich in einen geschickten, gemütvollen, von einfachem Lebens- und Schönheitsgefühl beseelten Figurenzeichner für die deutsche Buchkunst verwandelte. Die Begriffe der Volkskunst, der Hauskunst, der Heimatkunst sind schon mit Richters Buchbildern unzertrennlich verknüpft. Immer klarer, kräftiger und innerlicher

aber entwickelte Richter sich zum deutschen Volks-, Haus- und Heimatkünstler, seit er anfing, sich auch auf dem Gebiete der vervielfältigenden Kunst vom vorgeschriebenen Worte zu befreien. Seine leicht mit Farben angetönten Blei- und Federzeichnungen zu den freien, selbsterfundenen Holzschnittfolgen, die er seit 1850 herausgab, begründeten seinen Ruhm, „soweit die deutsche Zunge klingt". Ihretwegen feiern wir Richter. „Beschauliches und Erbauliches", „Fürs Haus" (Frühling, Sommer, Herbst und Winter), „Neuer Strauß fürs Haus", „Der Sonntag", „Das Vaterunser", „Unser tägliches Brot" sind Bilderfolgen der Haus- und Heimatkunst, denen die anderen Völker in der Art nichts an die Seite zu setzen haben. Schon in ihrer buchkünstlerischen Stilisierung, ihrer Raumgestaltung, ihrer Umrahmung und Umrankung waren sie bahnbrechend für ihre, wenn auch nicht mehr für unsere Zeit. Richter stellte dem deutschen Volke sein Tun und Treiben im Hause und im Felde, im Walde und am Strome mit liebevollem Wirklichkeitssinn, aber zugleich in künstlerischer Idealisierung vor Augen. Durchgeistigt durch alle zartesten und reinsten Regungen der deutschen Volksseele stellte er es dar, aber auch beseelt durch jenen leichten, liebenswürdigen Humor, der nicht selten zu köstlicher Selbstironie wird. Dazu jene deutsche Märchenwelt, aus der uns tausend leuchtende Rätselaugen anblinzeln. Dazu die Fülle leichtbeschwingter Gestalten, mit denen die Phantasie des Künstlers die Morgen- und Abendlüfte, den Frühlingssonnenschein und den Herbstnebel bevölkert. Dazu die deutsche Festfreude, die im deutschen Weihnachtsbaum gipfelt, den gerade erst Richters Weihnachtsbilder bis in die fernsten Winkel Deutschlands verbreitet zu haben scheinen. Es ist eine Welt voll reinen Herzensglückes und stiller Herzenstrauer, eine Welt, in der Natur- und Menschenleben, von taufrischer Poesie durchweht, innig miteinander verwoben sind.

Daß das Leben der kleinstädtischen Philister in Pirna und Meißen, vielleicht sogar in Alt-Dresden selbst, hier und da mit zur Anschauung kommt, versteht sich von selbst. Richter, der in seinen Lebenserinnerungen das Philistertum als den ärgsten Feind der Menschheit bezeichnet, läßt es aber bei allen seinen Bildern dieser Art durchfühlen, daß er darüber steht, daß er die Philister feinfühlig karikiert und verspottet. Ihn wegen dieser Darstellungen selbst einen Philister zu schelten, ist völlig verfehlt.

Daß der Ludwig Richter, den wir feiern, der Ludwig Richter dieser Holzschnittfolgen nur bestimmte Saiten der deutschen Volksseele in Schwingung versetzt zeigt, wer wollte das leugnen? Und wer möchte in der deutschen Kunst, neben Richters Art, die Kraft und Wucht des Furor teutonicus, die wilde Nibelungenleidenschaft und den prometheischen Geistesflug anderer Meister missen? Aber eines schickt sich eben nicht für alle. „Auch einer" ist Richter jedenfalls; und wenn wir ihn nicht hätten, müßten wir mit Sehnsucht, ehe es vielleicht zu spät wäre, den Meister erwarten (jetzt wäre er uns freilich in etwas anderer Art in Hans Thoma gegeben), in dessen Kunst, wie in der seinen, gerade die zarten, keuschen, innigen und gemütvollen Regungen des Deutschtums widerklingen. Dem Deutschen sein Heim, das ihm heilig ist, in poesievoller Verklärung gezeigt zu haben, ist eine künstlerische Tat, die wir Richter nie vergessen dürfen.

V. Zur neudeutschen Kunst*)

Drei Bücherbesprechungen

1. W. von Seidlitz' Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel

Fünfzig Zeichnungen deutscher Meister der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sind in diesem fesselnden und lehrreichen Werke in getreuen Faksimilevervielfältigungen auf 48 Tafeln in gediegener Mappe, der ein 70 Seiten umfassendes Textheft beigelegt ist, herausgegeben worden. Daß es nur Zeichnungen, keine Gemälde sind, an deren Hand uns dieses Werk die romantischen Gefilde der deutschen Kunst jener Tage durchwandern läßt, wird jedem erklärlich erscheinen, der sich der vorwiegend zeichnerischen Eigenschaften jener eigenartig bedeutsamen Kunstübung bewußt ist. Sind viele ihrer Darstellungen doch von Anfang an nur bestimmt gewesen, als Zeichnungen in die Welt hinauszugehen! Sind manche von ihnen doch unfreiwillig in der Zeichnung steckengeblieben, und haben doch die wenigsten von ihnen, wenn es ihnen auch gelang, sich zu Gemälden zu entpuppen, durch die farbige Ausführung gewonnen! Die malerische Technik der „guten alten Zeit" hatte man absichtlich über Bord geworfen. Man mußte von vorn wieder anfangen. Kein Wunder, daß es nicht sofort gelang, die verlorene Herrschaft über Pinsel und Farbe wiederzugewinnen! Daß man aber mit heiligem Feuer und großer persönlicher Gestaltungskraft danach rang, einen neuen künstlerischen Ausdruck für neue Empfindungen und Gedanken zu finden, spricht sich gerade in den Zeichnungen und Kartons der deutschen Meister jener Zeit überzeugend und anziehend aus.

Die veröffentlichten Zeichnungen sind keineswegs alle bisher unbekannt gewesen. Etwa die Hälfte von ihnen ist in öffentlichen Sammlungen Berlins, Basels, Münchens, Frankfurts, Weimars, Leipzigs allgemein zugänglich; und die meisten von diesen sind teils in Umrißstichen, teils in Photographien oder Lichtdrucken auch innerhalb älterer Sonderwerke bereits veröffentlicht worden. Die andere Hälfte der Blätter aber, die sich zerstreut im deutschen Privatbesitze befindet, ist, wenn auch einige von ihnen ebenfalls bereits vervielfältigt worden, bisher doch nur wenigen eingeweihten und bevorzugten Liebhabern bekannt gewesen.

Die wesentliche Bedeutung des neuen Seidlitzschen Werkes liegt also einerseits darin, daß es eine Reihe bezeichnender Darstellungen charaktervoller deutscher Meister der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts überhaupt zum ersten Male ans Licht zieht und alle Blätter, auch die schon früher in Umrißstichen herausgegebenen, in getreuer mechanischer Vervielfältigung ohne Übersetzungsschwächen widergibt, anderseits darin, daß es zum ersten Male eine ganze Folge verschiedener Blätter von neunzehn hervorragenden Meistern jener in sich abgeschlossenen herben Blütezeit deutscher Kunst zu einem übersichtlichen, künstlerisch und kunstgeschichtlich bedeutsamen Ganzen vereinigt. Besonders wertvoll ist dabei, daß alle in diesem Werke

*) Der erste dieser Artikel über Seidlitz' Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel (München 1893) erschien 1893 in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 159, S. 4—6 (München); der zweite über Auberts Professor Dahl (Christiania 1892 bis 1894) wurde 1895 im Literarischen Zentralblatt, Nr. 3, Sp. 95—100 (Leipzig 1895) veröffentlicht; der dritte über Kalkschmidts Ludwig Richter an Georg Wigand (Leipzig) erschien 1904 im Literarischen Zentralblatt, Nr. 28, Sp. 933—935.

veröffentlichten Zeichnungen von sachkundigster Hand nach besonderen, durch eine feinfühlige Auffassung bedingten Gesichtspunkten ausgewählt und zusammengestellt worden sind. In der Art dieser Auswahl liegt eigentlich der Schwerpunkt der Bedeutung des Werkes.

Carstens, der Klassizist, durch dessen abgeleitete Formensprache doch oft genug ein echt deutsches, kräftig individuelles Empfinden hindurchbricht, hält mit sieben Blättern seiner charaktervollen Art am Eingang des Werkes Wache; Menzel, der große Realist, bildet mit seinem „Viktoria!" aus der Folge der brandenburgisch-preußischen Geschichte den Beschluß. Über das Verhältnis der Anzahl der von diesen beiden Anfangs- und Endmeistern des Zeitraums aufgenommenen Blätter ließe sich, wenn der Ausblick auf die Kunst Menzels in diesem Falle überhaupt wünschenswert war — und er war sicher wünschenswert — vielleicht streiten. Doch wollen wir mit der individuellen Empfindung des gelehrten und geschmackvollen Herausgebers nicht rechten. Den eigentlichen Hauptbestandteil des Werkes haben ja doch die geistesmächtigen Romantiker von Cornelius bis Rethel geliefert. Cornelius ist mit den meisten, nämlich mit acht Blättern, Overbeck mit sechs, Rethel mit vier, Schnorr, Steinle und Schwind sind je mit drei, Ferdinand von Oliver, A. L. Richter, Jos. Führich und W. von Kaulbach je mit zwei Blättern vertreten, nur eine Zeichnung ist von Meistern wie Koch, Fohr, Genelli und Preller aufgenommen. Absichtlich ausgelassen sind Künstler wie Heinrich Heß, Philipp Veit und Eduard Bendemann; und zwar wird diese Auslassung in der Einleitung zum Textbuche damit begründet, daß diese Künstler „nicht genug Widerstandskraft gegen das Fremde besessen", mit anderen Worten also, daß ihre künstlerische Individualität nicht charaktervoll genug ausgebildet gewesen sei. Dagegen haben weniger bekannte Meister, wie die beiden Oliviers, Fellner und Horny (der mit seiner trockenen Zeichnung des Kolosseums doch vielleicht eher entbehrlich gewesen wäre als zum Beispiel Veit) ihren Platz in dem Werke gefunden.

Zeigt sich also in der Auswahl der Meister und in der Anzahl der von jedem von ihnen aufgenommenen Blätter schon eine bestimmte Absicht und ausgesprochene Richtung, so tritt dies in der Auswahl der Blätter der einzelnen Meister noch deutlicher hervor. Es sind mit großer Sorgfalt nur solche Zeichnungen gewählt worden, in denen die Anlehnung an bestimmte Vorbilder vergangener Zeiten und fremder Völker möglichst zurücktritt, die selbständige künstlerische Persönlichkeit der Meister am deutlichsten hervortritt, Zeichnungen, in denen die selbstschöpferische Künstlerphantasie über die überlieferte Formensprache triumphiert. Bekanntlich waren dies bei den meisten deutschen Romantikern die Darstellungen ihrer Jugendzeit. In diesen schlossen sie sich, soweit sie sich nicht ganz auf eigene Füße zu stellen wagten, eher den Frührenaissanceemeistern des 15. Jahrhunderts als den großen Künstlern der vollen Blütezeit des 16. Jahrhunderts an, mit denen sie in ihren späteren Werken zu wetteifern suchten. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß im Anschluß an die Meister einer ringenden, emporstrebenden Zeit über die sich hinausgehen läßt, weil sie selbst noch nichts Abgeschlossenes geben, eher eine frische, neue Kunstübung heraufbeschworen werden kann, als durch die Nachahmung der satten Vollendung, über die hinaus jeder Schritt zur Manier führt. Hierin liegt der gesunde Kern des Prärafaelismus, hierin der Grund der Tatsache, daß uns die Werke der Frühzeit eines Cornelius, eines Overbeck, eines Schnorr von Carolsfeld heute wieder weit frischer, selbständiger, künstlerisch bedeutsamer erscheinen, als die unpersönlicheren, allgemeineren, kälteren, rhetorischeren Arbeiten ihrer Spätzeit.

Seidlitz' Werk bringt uns diese Tatsachen und Verhältnisse besonders klar zum Bewußtsein. Den sieben Zeichnungen der Frühzeit des Cornelius, aus den Jahren 1813—1824, Zeichnungen, aus denen die zu Goethes „Faust", zu Shakespeares „Romeo und Julie" und zu den „Nibelungen" durch Kraft und Selbständigkeit

hervorragen, stellt es aus der späteren Zeit des Meisters nur die einst über alles gepriesenen, 1845 entstandenen „apokalyptischen Reiter" gegenüber, denen man die Herkunft ihrer einzelnen Motive schon kunstgeschichtlich nachrechnen kann. Den Zeichnungen Overbecks aus den Jahren 1810—1818, unter denen zum Beispiel die „Speisung der Hungrigen" von 1813 im Baseler Museum durch urwüchsiges, selbstbeobachtetes Leben auffällt, ist, wie absichtlich, nur desselben Meisters in Berlin aufbewahrte „Priesterweihe" von 1863 angereiht, die, bei aller Schönheit und Abrundung, die Nachahmung der großen alten Italiener doch allzubewußt zur Schau trägt. Von Schnorr von Carolsfeld sind wohlweislich nur drei Zeichnungen von 1816—1821 (aus der Sammlung Cichorius in Leipzig) ausgewählt. Das individuelle Leben, das sie auszeichnet, hat sich in den späteren Werken dieses bedeutenden Künstlers fast ganzlich verloren. Ähnlich verhält es sich mit Wilhelm von Kaulbachs geistvollem „Narrenhaus" von 1830, wenn man es auch nur mit seiner berühmten „Hunnenschlacht" von 1839 vergleicht. Bei Führich, Steinle, Schwind, Richter, Rethel tritt, weil sie überhaupt später einsetzen, der Unterschied zwischen ihren früheren und ihren späteren Blättern nicht mehr mit gleicher Schärfe hervor. Die Meister dieses Schlages wachten in ihrer späteren Zeit, schon im bewußten Kampfe gegen Neuerungen, denen sie nicht gewachsen waren, mit besonderer, freilich auch der Manier zutreibender Ängstlichkeit darüber, ihre Individualität nicht preiszugeben. Schwind, dessen meiste aufgenommene Blätter der Sammlung Arnold Otto Meyer in Hamburg gehören, arbeitete seine von Poesie erfüllten Eigentümlichkeiten von Jahrzehnt zu Jahrzehnt schärfer heraus. Ludwig Richter blieb in seinem beschränkten, aber durch und durch deutschen, durch und durch selbsterschaffenen Kreise stets er selbst. Rethel, der große, wäre wohl der einzige Meister dieser Reihe gewesen, der, wenn ein herbes Schicksal ihn der Kunst nicht allzufrüh entrissen hätte, eine wahrhaft großartige und selbständige künstlerische Persönlichkeit in die neue Zeit herübergerettet haben würde.

Es ist ein großes Verdienst des Seidlitzschen Werkes, uns alle diese in ihrer Art bedeutenden Künstler von Cornelius bis Rethel gerade von der Seite ihrer selbständigsten Schöpferkraft wieder vor Augen zu stellen und uns dadurch zum Bewußtsein zu bringen, daß Deutschland in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts tüchtige Ansätze zu einer eigenartigen deutschen Idealkunst besessen hat. Der englische Prärafaelismus trat bekanntlich erst in die Erscheinung, als der deutsche abgewirtschaftet hatte, dann aber freilich gleich mit technischen Mitteln, über die die einigermaßen verwandte deutsche Richtung nie verfügt hatte; und gerade an der Vernachlässigung der Technik ging die deutsche Kunstbewegung, in die wir hier wieder einen Einblick gewinnen, so vorzeitig zugrunde, daß es fast den Anschein hatte, als sei sie im Sande verlaufen.

Diese Auffassung wird natürlich auch durch das klar und frisch geschriebene Textbuch des Herausgebers unterstützt. Die kurzen, aber anschaulichen Künstlerbiographien sind, soweit es möglich war, durch Heranziehung eigener Äußerungen der Meister belebt und individualisiert. In der Beschreibung und Beurteilung der einzelnen Darstellungen aber ist das Wesentliche, Charaktervolle, Persönliche stets gebührend hervorgehoben worden.

Es ist auch kein Zufall, und es ist noch weniger ein Widerspruch des Verfassers mit sich selbst, wenn gerade Woldemar von Seidlitz, der sich oft genug als verständnisvollen Verehrer der guten Seiten der modernsten Kunst, ihrer neu eroberten Stellung gegenüber der Natur und dem in ihr webenden Lichte, sowie ihrer neu gewonnenen Befruchtung durch eigenartige Flüge der Künstlerphantasie gezeigt hat, mit solchem Nachdruck auf die deutschen Meister der ersten Hälfte und besonders auf ihre Werke des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts zurückweist. Wer aus der Kunstgeschichte die Lehre gezogen hat, daß die frischen, vorwärts strebenden, neues Leben in sich

tragenden Richtungen immer Recht behalten gegen die überlebten, absterbenden Strömungen, so stark und lebendig diese in ihrer frischesten Zeit gewesen sein mögen, der wird den himmelstürmenden Bestrebungen der deutschen Romantiker des ersten Viertels unseres Jahrhunderts naturgemäß ebenso verständnisvoll gegenüberstehen, wie dem lichtdurstigen Ringen der jungen „Freilichtmaler" der Gegenwart. Aber eben weil er sich schmerzlich davon berührt fühlen muß, daß dort alles Ideal, alles Geist ohne malerische Technik und ohne malerisches Können war, hier alles Technik, alles Streben nach unmittelbarer Wahrheit des Eindrucks oft noch ohne jeden geistigen Inhalt ist, wird er sich berufen glauben, dem gesunden Streben der Gegenwart, an dem nichts aufgegeben zu werden braucht, zur Ergänzung und zur Belebung das entgegengesetzte Streben jener älteren deutschen Meister im Spiegel zu zeigen, wird er hoffen, auf diese Weise vielleicht eine Ausgleichung, eine Erfüllung der neuen Technik mit neuem Geiste vorbereiten zu können. Doch kann dies selbstverständlich nicht so gemeint sein, als sollten die jungen Freilichtmaler gleichzeitig den jungen Cornelius, den jungen Overbeck oder Schwind oder Rethel nachahmen. Nur gänzlicher Unverstand könnte auf einen so seltsamen Einfall kommen. Vielmehr kann der Hinweis auf die persönliche, individuelle Künstlerkraft jener älteren Deutschen nur im Sinne des Klopstockschen Verses gemeint sein:

„Nachahmen soll ich nicht, und dennoch nennet
Dein lautes Lob mir immer Griechenland?
Wenn Genius in deinem Busen brennet,
So ahm' den Griechen nach: Der Griech' empfand!"

Erfindet! so lautet die Mahnung an die begabten deutschen Künstler der Gegenwart, erfindet, wie jene älteren deutschen Meister, deren Technik freilich nicht die eure sein kann, aus ihrem deutschen Künstlergemüt heraus erfunden und gestaltet haben! Stellt das Licht eurer Künstlerphantasie nicht unter den Scheffel, sondern laßt es, weithin sichtbar, das helle Licht eurer neu gewonnenen Naturanschauung durchleuchten und überstrahlen!

An glücklichen Ansätzen zu einer auf solcher Grundlage erneuerten deutschen Kunst fehlt es schon jetzt nicht. Nur werden sie von dem nach schablonenhaften Rezepten von „Zeichnung" und „Kolorit" urteilenden Teil der Tageskritik in der Regel übersehen oder geschmäht. Seidlitz aber tritt mit großer Wärme für das Recht und die Pflicht der künstlerischen Persönlichkeit innerhalb der als selbstverständlich vorausgesetzten Beherrschung der malerischen Technik ein, die heutzutage durch die Beherrschung des Lichtes Fortschritte gemacht hat, die nie wieder rückgängig gemacht werden können.

„Wir leben jetzt in einer Zeit," sagt Seidlitz, „die nach langer Vorbereitung, nachdem eine Fülle von Kräften unablässig bemüht gewesen ist, die Grundlagen für eine wahre, mit der Natur in Einklang stehende Kunst zu schaffen, sich nach einem Stil sehnt, der die monumentale Gestaltung solcher Bestrebungen ermöglicht. Die liebevolle Versenkung in die Wirksamkeit jener älteren Meister wird hoffentlich in dieser Richtung manchen Nutzen stiften können."

2. Andreas Aubert: Professor Dahl

„Professor Dahl" ist der Landschaftsmaler Johann Christian Dahl, der am 24. Februar 1788 zu Bergen in Norwegen geboren wurde und am 14. Oktober 1857 in Dresden starb. Seit 1811 auf der Kopenhagener Akademie zum Künstler ausgebildet, schloß er sich zuerst nachahmend an alte holländische Meister wie Everdingen und Ruisdael an. Seit 1818 auf Reisen, die ihm die Freigebigkeit des Königs von Dänemark ermöglichte, kam er schon früh nach Dresden, wo Kaspar David

Friedrich und Karl Gustav Carus damals die gefühlvolle Stimmungslandschaft schufen. Aber erst nach längerem Aufenthalt in Italien, wo er, statt sich den alten Stilisten hinzugeben oder an Koch anzuschließen, „große Massen zusammenzuhalten und durchzustudieren" versuchte, ließ er sich dauernd in Dresden nieder. Im Januar 1824 wurde er hier zum Akademieprofessor ernannt; und wenn er dieser Stellung auch, trotz vorteilhafter Anerbietungen, die ihm von Kopenhagen aus gemacht wurden, bis an sein Lebensende treu blieb, so waren doch seine wiederholten Reisen nach Norwegen von dem größten Einflusse auf seine Weiterentwicklung. Erst auf seiner ersten norwegischen Reise, 1826, kam es ihm zum Bewußtsein, daß die Natur seines Vaterlandes einen noch ungehobenen künstlerischen Schatz in ihrem Schoße berge; erst indem er diesen Schatz hob, lernte er die Natur mit völlig eigenen Augen sehen; und jetzt erst, vierzig Jahre alt, wurde er in Deutschland als Wegweiser zu neuen Zielen, in Norwegen als der Begründer einer nationalen Malerei anerkannt.

Die spätere Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei hatte die Bedeutung Johann Dahls fast in Vergessenheit geraten lassen. Selbst die skandinavische Kunstliteratur schien ihm nicht mehr gerecht zu werden. Daher faßte einer der tüchtigsten norwegischen Gelehrten, Andreas Aubert, den Plan, den Meister zunächst für seine Landsleute wieder in ein helleres Licht zu setzen. Ein wiederholter längerer Studienaufenthalt in Dresden lehrte ihn „das Milieu" kennen, in dem Dahl wirkte. Das Entgegenkommen Siegwald Dahls, des noch als Künstler in Dresden lebenden[1]) Sohnes des Meisters, ermöglichte es ihm, die genaueste Einsicht in die umfangreiche hinterlassene Briefschaft des alten Dahl, in seine sonstigen Aufzeichnungen und vor allen Dingen in seine großen Skizzenbücher zu nehmen, in denen sich wie in Claude Lorrains Liber veritatis sein ganzer künstlerischer Entwicklungsgang widerspiegelt.

So entstand das Buch, das uns zur Besprechung vorliegt. Eigentlich sind es zwei Bücher, deren erstes, größeres, das den Lebensgang Dahls an der Hand seiner eigenen Aufzeichnungen schildert, schon im vorigen Jahre abgeschlossen wurde, während das zweite, kleinere, das den Untertitel den Nordiske naturfölelse og Professor Dahl (das nordische Naturgefühl und Professor Dahl) führt und die Stellung des Meisters im Kunstleben seiner Zeit zur Anschauung bringt, erst vor wenigen Wochen erschienen ist.

Das hübsch ausgestattete, mit einer Reihe von Bildnissen Dahls, leider aber nicht mit Proben seiner Kunst geschmückte Werk, gibt zugleich ein Stück Kunst- und Kulturgeschichte der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Die Stellung Auberts zu seiner Aufgabe wird schon in den Eingangsworten der Einleitung angedeutet: „Kein Einzelname ist so eng mit der Begründung des Kunstlebens in Norwegen verknüpft wie derjenige Professor Dahls. Zuerst und zunächst, weil er unser erster großer Landschaftsmaler ist. Die patriotische Freude, die großartige Natur des eigenen Landes von einem berühmten Landsmanne geschildert und durch seine Werke auch von Fremden gekannt und bewundert zu sehen, hat mehr als irgend etwas anderes dazu gedient, in den Kreisen, in denen man bis dahin gar nicht an Kunst gedacht hatte, ein Interesse für die Kunst zu schaffen oder doch eine Ahnung von ihrem Werte zu wecken." Noch näher aber kennzeichnen einige Sätze der Schlußseiten die Anschauungen des Verfassers: „Er (Dahl) steht in der Malerei Europas als einer der Bannerträger einer neuen Zeit da. In der deutschen Landschaftsmalerei nimmt er mit Friedrich seinen Platz an demselben Punkte der Entwicklungslinie ein, wie Constable in England und wie Corot, Rousseau, Daubigny in Frankreich (folgt die notwendige Einschränkung dieses Satzes). Für Norwegen ist er noch weit mehr, der Begründer unseres Kunstlebens, unser erster großer Künstler."

---

[1]) Siegwald Dahl starb am 15. Juni 1902.

Ob Aubert den Helden seines Buches nicht trotz aller verständigen Einschränkungen, die gelegentlich im Verlaufe der Darstellung zutage treten, etwas überschätzt hat, soll hier nicht untersucht werden. Es ist schon etwas wert, einen tüchtigen Meister vor Unterschätzung bewahrt zu haben. Ein Hauptreiz des gut und gefällig in norwegischem Dänisch geschriebenen Buches, dessen Übersetzung ins Deutsche gewiß von vielen dankbar begrüßt werden würde, liegt aber in den treffenden und lebendigen Schilderungen des dänischen, des norwegischen, des römischen und des deutschen, besonders des Dresdener Kunstlebens jener Tage, in der guten Charakterisierung von Künstlern wie Hackert, Friedrich und Carus und in der Mitteilung einer Fülle verschiedenartiger Kunsturteile, die uns den Wandel, dem auch der Kunstgeschmack unterworfen ist, zu Gemüte führen. Jedenfalls ist es ein gutes Buch, mit dem auch die deutsche Kunstforschung zu rechnen haben wird.

3. Eugen Kalkschmidt: Ludwig Richter an Georg Wigand

Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1836—1858

Für alle Freunde der deutschen, das heißt der wirklich deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts ein lesens- und liebenswertes Büchlein! Mag es der engeren Ludwig-Richter-Gemeinde, geradezu als Ereignis gelten, so wird es den weiteren Kreisen der deutschen Kunstfreunde, die Richters „Lebenserinnerungen" besitzen und liebgewonnen haben, als lebendige Ergänzung dieser selbstbiographischen Aufzeichnungen willkommen sein; die Richterforschung als Teil der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts aber wird es als Quelle einiger neuer Streiflichter, die auf die Kunstbestrebungen jener Jahre fallen, und einiger genauerer Zeitbestimmungen, die der Lebens- und Schaffensgeschichte des Meisters zugute kommen, freundlich begrüßen. Den Anspruch, wirklich Neues zu bringen, wird das Büchlein nicht erheben. Kunstgeschichtlich ist es am wichtigsten für die Entwicklungsgeschichte der Technik der vervielfältigenden Künste in Deutschland. Wir werden in die Bestrebungen der englischen Stecher und Holzschneider, mit denen die Leipziger Verleger ihre Umgestaltung der deutschen Buchkunst begannen, eingeweiht. Wir erleben mit Richter die allmähliche Erstarkung der einheimischen deutschen Formschneideschule, und wir bleiben bis zuletzt Zeugen des Unwillens des Meisters über die Verhunzung seiner Zeichnungen auch durch die tüchtigsten Holzschneider, die er herangebildet hatte; nur Gaber, sein Schwiegersohn, arbeitete ihm schließlich ganz zu Dank, wurde ihm aber gerade, als er so weit gekommen war, durch dessen umfangreiche Tätigkeit für den Schnitt der Schnorrschen Bibelbilder entzogen. Alle diese Nöte hat Richter in den „Lebenserinnerungen" nicht so betont wie hier in den Briefen an seinen trefflichen Verleger, der ihm natürlich schon aus geschäftlichen Rücksichten die gebührende Teilnahme entgegenbrachte. Aber auch für die innere Entstehungsgeschichte mancher Schöpfungen Richters, wie schon des „Malerischen und romantischen Deutschland" in seinen verschiedenen Abteilungen, wie dann besonders der Bilder zu Bechsteins „Märchen", zum „Goethe-Album", zu der köstlichen Folge „Beschauliches und Erbauliches" und zu Klaus Groths „Voer de Goern", um nur diese zu nennen, bieten die Briefe des Künstlers an seinen Lieblingsverleger eine Reihe dankenswerter Aufschlüsse. In rein biographischer Beziehung werden Ereignisse, wie der Tod der Tochter des Meisters und der Tod seiner Gattin, wie die verschiedenen Reisen, die er zu Studienzwecken oder zur Erholung unternahm, wie die Geschichte seiner Sommeraufenthalte in Loschwitz und der Werdegang seines Sohnes Heinrich bis zu dessen Niederlassung als Kunsthändler in Dresden, in den Briefen nur gestreift. Aus anderen Quellen wußten wir schon Ausführlicheres über diese Dinge; aber es ist doch lehrreich, des Meisters Stellung zu ihnen durch wenige Worte wieder einmal etwas anders

beleuchtet zu sehen. Daß die Geldsorgen, die Ludwig Richter, wie die meisten Sterblichen, nicht los wurde, gerade in diesen Briefen an Georg Wigand in ein besonderes helles Licht gerückt werden, liegt in der Natur der Sache; und es stellt dem Leipziger Verleger ein günstiges Zeugnis aus, daß die darüber gepflogenen Erörterungen fast immer mit lebhaften Dankesäußerungen Richters enden. Die Kehrseite der Münze lernen wir freilich nicht kennen. Fehlen alle Antworten Wigands, so hat der Herausgeber offenbar auch alle Stellen aus den Briefen des Meisters gestrichen, die an zu großer geschäftlicher Trockenheit litten oder einen Schatten, wenn auch nur einen vorübergehenden Schatten, auf das innige Verhältnis zu werfen schienen, das zwischen dem Künstler und seinem Verleger bestand. Wir haben auch keinen Anlaß zu glauben, daß der Herausgeber in Bezug auf die Streichungen dieser Art zu weit gegangen sei. Er selbst sagt mit Recht darüber: „Eine Nachprüfung, ob das Fehlende und etwa als fehlend Angedeutete mit Recht weggelassen sei oder nicht, ist dem Kritiker oder Leser doch nicht möglich." Jedenfalls freuen wir uns der einheitlichen, immer liebenswürdigen Stimmung, die die veröffentlichten Briefe durchzieht. Da kommt kein Wort vor, das den Meister unserem Herzen entfremden könnte; da finden sich hundert Äußerungen, in denen die schlichte Natürlichkeit und Ehrlichkeit seines Wesens, die uns ihn wie seine Kunst lieben lassen, erfrischend hervortritt. Rein literarisch angesehen, können diese nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesenen Briefe sich natürlich nicht mit des Meisters „Lebenserinnerungen" vergleichen; aber der leichte, stets zu freundlichem Humor neigende Stil, in dem sie geschrieben sind, die guten Einfälle, die oft auch im Ausdruck den Nagel auf den Kopf treffen, und die hier und da eingestreuten, statt der Worte der Feder entflossenen Zeichnungen, die natürlich mit abgedruckt worden sind, verleihen dem Buch auch als solchem einen gewissen Wert. Die Anmerkungen des Herausgebers, die jeder verschieden, weil nach seinen eigenen zufälligen Kenntnissen beurteilen wird, scheinen im ganzen von richtigen Voraussetzungen auszugehen. Auf einem Irrtum beruht nur die auf Herrn Eduard Cichorius bezügliche Anmerkung (S. 156) „er sammelte Originalwerke Richters und hinterließ die bedeutendste Sammlung von Richters Zeichnungen".[1]) Herr Cichorius lebt nämlich noch, und wir wünschen ihm, daß er sich noch lange seiner Sammlungen freuen möge. Schließlich ist das Büchlein „Ludwig Richter an Georg Wigand" nicht nur ein anspruchsloses neues Denkmal für den liebenswürdigen deutschen Meister, sondern auch ein Denkmal, das die Verlagsbuchhandlung ihrem Begründer gesetzt hat, dessen Verdienste um die Entwicklung der Richterschen Volks- und Hauskunst hier aus dem berufensten Munde warmherzig anerkannt werden.

[1]) Ed. Cichorius, geb. 1819, der bekannte Freund und Gönner Ludwig Richters, der der Dresdener Galerie, außer zwei alten Bildern, nicht weniger als sechs Ölgemälde Richters geschenkt hat, starb 1907 in Dresden. Vgl. oben S. 183, 186, 193, 194.

VI. Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie*)

Aus der Denkschrift zur Einweihung ihres Neubaus im Jahre 1879
(Düsseldorf, L. Voß & Co., 1880)

In der Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie lassen sich schon jetzt drei Hauptepochen unterscheiden, deren erste in der kurpfälzischen Zeit mit ihrer Gründung durch den Kurfürsten Karl Theodor im Jahre 1767,[1]) deren zweite bereits in preußischer Zeit mit der auf Niebuhrs Rat erfolgten Berufung des großen Peter Cornelius zu ihrer Neugestaltung im Jahre 1821, deren dritte aber entweder mit der Einweihung des neuen Akademiegebäudes im Jahre 1879 oder schon mit dem Brande des Jahres 1872 beginnt. Es ist wahrscheinlicher, daß eine spätere Geschichtsschreibung schon die Zerstörung des alten, als daß sie erst die Einweihung des neuen Gebäudes als Anfangspunkt einer neuen Epoche gelten lassen wird; denn kurz vor dem Brande war die Leitung des preußischen Kultusministeriums aus den Händen von Mühlers in die überall energisch eingreifenden Hände Falks übergegangen, dessen fürsorgliche Aufmerksamkeit sich gerade durch das schwere Schicksal, das die Düsseldorfer Kunstakademie bald nach seinem Amtsantritte traf, in erhöhtem Maße den Bedürfnissen dieser „Zentralanstalt für Kunstbildung in der Rheinprovinz" zuwenden mußte. Es ist daher erklärlich, daß schon gleich nach dem Brande jene freilich schon früher angeregte Vermehrung und Vervollständigung des Lehrerkollegiums begann, die ihr in mehr als einer Beziehung ein anderes Ansehen gegeben hat. Als der Neubau bezogen wurde, waren diese Veränderungen bereits eine vollendete Tatsache.

Der erste Zeitraum der Düsseldorfer Kunstakademie hat keine tiefgehenden Spuren in der deutschen Kunstgeschichte zurückgelassen. Sie war eine Zopfakademie, wie alle übrigen auch. Ihre Meister und Leiter, wie Lambert Krahe (Direktor von 1767—1790) und Johann Peter Langer (Direktor von 1790—1806) waren ohne Zweifel in ihrer Art tüchtige, kenntnisreiche und wohlwollende Männer; aber ihre schöpferische Kraft erreichte zum Beispiel lange nicht die ihres Wiener Zeitgenossen Heinrich Füger, und ihre Richtung bezeichnet eine charakterlose Mittelstufe zwischen dekorativer Zopfkunst, dem neu sich regenden Klassizismus und den niederländischen Anklängen, die der prächtigen alten Düsseldorfer Gemäldegalerie entstammten. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß Johann Peter Langers Sohn Robert, welcher seinem Vater im Jahre 1806 nach München folgte und dort ein berühmter Mann wurde, noch im vorigen Jahrhundert Schüler der Düsseldorfer Akademie war. Und mit freudigem Stolze dürfen wir hinzufügen, daß Robert Langers Altersgenosse und Mitschüler an der alten Akademie kein geringerer als Peter Cornelius

*) Dieser Aufsatz, der hauptsächlich die Geschichte der Düsseldorfer Akademie während des Jahrzehnts von 1869 bis 1879 enthält, gelangt hier, etwas verkürzt, mit gütiger Genehmigung der Verlagsanstalt von L. Voß & Co. in Düsseldorf wieder zum Abdruck.

[1]) Schon 1767 wurde in der Tat Lambert Krahe, der erste Direktor der Düsseldorfer Akademie, von Rom berufen. Schon im Jahre 1767 auch wird die Anstalt in einer aus Schwetzingen erlassenen Urkunde als die „Alldasige Akademie der Zeichenkunst" bezeichnet. In vollständig eingerichteter Gestalt erscheint sie freilich erst 1774, und ihre ersten „Statuten" stammen aus dem Jahre 1777.

selbst war. Dessen Vater Aloisius Cornelius war bekanntlich Maler, Lehrer und Inspektor an der Düsseldorfer Zopfakademie; und wenn Peter Cornelius auch nicht durch diese Akademie, sondern im Gegensatze zu ihr und zu Johann Peter Langer geworden ist, was er geworden ist, so dürfen wir die Summe der Anregung, die von jenen alten Düsseldorfer Lehrkräften in Verbindung mit der ehemaligen Gemäldegalerie und der noch heute erhaltenen Kupferstich- und Handzeichnungensammlung ausgehen konnte und die Jugend des großen Cornelius beeinflussen mußte, doch keineswegs gering anschlagen; ja, wollen wir uns das Bild des geistigen Lebens in Düsseldorf zur Zeit jener kurpfälzischen Akademie vervollständigen, so dürfen wir nicht vergessen, daß etwa um die Zeit ihrer Gründung Goethe bei Fritz Jacobi in Pempelfort zum Besuche war. Auch solche Erinnerungen mußten in Cornelius' Jugend noch nachklingen. Als aber, nach der Vereinigung der kurpfälzischen Lande mit Bayern, Düsseldorf immer mehr zu einer Provinzialstadt herabsank, als im Jahre 1805 die Düsseldorfer Gemäldegalerie unter dem Vorwande, sie vor den Franzosen zu schützen, nach München gebracht wurde und dort blieb, als ihm Jahre 1806 Johann Peter Langer mit seinem Sohne Robert nach München zog, um auch die Akademie dorthin zu verpflanzen, da schlief die alte Düsseldorfer Kunstschule allmählich ein und war nur noch der Schatten ihrer selbst, als Cornelius, der bis 1809 in seiner Vaterstadt gelebt und gelernt hatte, zehn Jahre später als ihr Neubegründer zurückberufen wurde.

Der zweite Hauptabschnitt der Geschichte der Düsseldorfer Akademie, der mit dieser Berufung ihres Schülers Cornelius zu ihrer Neugestaltung beginnt, aber erst unter Wilhelm von Schadow (Reglement von 1831) zu voller Gestaltung und Entfaltung gelangte, gliedert sich deutlich in verschiedene Phasen, deren bemerkenswerteste mit der Leitung der Anstalt erst durch Cornelius (1821 bis 1824), dann durch Wilhelm von Schadow (1826—1859) und endlich durch Eduard Bendemann (1859—1867) zusammenfallen. Diese zweite Hauptepoche ist gleichbedeutend mit der allbekannten ersten Blütezeit der Düsseldorfer Schule unter den genannten Meistern, unter Schadows besten Schülern, wie Carl Sohn, Karl Friedrich Lessing und Theodor Hildebrandt, denen der ernste Landschafter Johann Wilhelm Schirmer nebst seinem Nachfolger Hans Gude sich anreihte, und unter einer immer größer werdenden, frei neben der Akademie sich ansiedelnden Künstlerschaft; sie ist, besonders in ihrer ersten Hälfte, gleichbedeutend mit jener mannigfach angeregten Zeit Düsseldorfs, in der die anmutige kleine Rheinstadt, die stille Geburtsstadt Heinrich Heines, sich vorübergehend, durch den Zuzug von weltberühmten Komponisten, wie Mendelssohn-Bartholdy und Schumann, von geistreichen Dichtern, wie Immermann, Uechtritz und Grabbe, von Sternen der Wissenschaft, wie Schnaase, zu einem Sammelplatze geistigen Lebens gestaltete, dessen Kern die zahlreiche, um die Akademie gruppierte Künstlerschaft blieb; sie ist gleichbedeutend mit der Zeit, da neben der Akademie jene ihre Wirksamkeit ergänzenden Anstalten, wie der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und die Städtische Gemäldegalerie, aufsprossen, während selbst der Künstlerverein „Malkasten" durch glänzende und geistreiche Feste zu einer Stütze des damaligen Geisteslebens der Kunststadt wurde und die Düsseldorfer Monatshefte ganz Deutschland mit lustigen Künstlerschwänken versorgten, die heute noch nachhallen. So sammelt sich in der zweiten Hauptepoche der Düsseldorfer Kunstakademie ein Stück reichen bunten Lebens um sie, das der deutschen Kulturgeschichte angehört. Sie selbst aber füllt mit den Leistungen ihrer Meister und Schüler in diesem Zeitraum eine große Anzahl wichtiger Blätter der deutschen Kunstgeschichte jener Jahre aus. Mögen ihre Schwächen, mit den höchsten Kunstleistungen aller Zeiten und Völker verglichen, auch klar zutage liegen, mag ihr künstlerisches Wollen auch größer gewesen sein als ihr künstlerisches Können, mag die unparteiische Nachwelt vielleicht nur eine Vorbereitungszeit zu allseitigerer Vollendung in ihr erblicken — was ihre Meister

und Schüler nicht nur an Staffeleibildern jeder Gattung und jeder Richtung, sondern auch an monumentalen Wandgemälden, die in den Rathäusern, Kirchen und Schlössern der Rheinprovinz zerstreut sind, geschaffen haben, wird aus der Geschichte der deutschen Kunst nicht wieder auszustreichen sein. Die Fehler der alten Düsseldorfer Schule sind die Gesamtfehler der Zeit; aber hätte sie nicht mit an der Spitze der künstlerischen Zeitbewegung gestanden, hätte sie nicht mit am redlichsten nach der Wahrheit gerungen, so würde ihr Name nicht rasch jenen Weltruf erlangt haben, den es heute zu behaupten gilt.

Die dritte Hauptepoche der Düsseldorfer Kunstakademie hat unter wesentlich veränderten örtlichen Bedingungen begonnen. Aus dem kleinen, von Lindenblütenduft durchzogenen Städtchen ist eine mit drei Bahnhöfen ausgestattete große Fabrikstadt von bald 100 000 Einwohnern geworden; an der Stelle der alten, winkligen, schmucklosen Stätten des künstlerischen und poetischen Wirkens und Lebens der Stadt sind großstädtische Prachtbauten getreten; im Süden der Stadt gibt Raschdorfs stattliches Parlamentshaus, sein Bild in das stille dunkle Wasser des „Schwanenspiegels" werfend, ihrer hauptstädtischen Bedeutung als Sitz des Provinziallandtages Ausdruck; im Osten ist ein vornehmes, unter den Bäumen seines eigenen Parkes daliegendes Vereinshaus an die Stelle des bescheidenen alten „Malkastens" getreten. Im Mittelpunkte der Stadt liegen Ernst Gieses reiche Renaissancebauten des neuen Theaters und der neuen Kunsthalle, diese als Entschädigung für die unersetzliche alte Gemäldegalerie gemeint, einander gegenüber; und nicht fern von diesen Gebäuden erhebt sich, im Rhein sich spiegelnd, die langgedehnte Fassade unseres neuen Akademiegebäudes. Die schon lange vor der Vollendung dieser Neubauten eingetretene Hauptveränderung liegt aber vielleicht darin, daß das Kunstleben Düsseldorfs der Akademie über den Kopf gewachsen ist, indem Scharen von Künstlern sich in der rheinischen Kunststadt niedergelassen haben, die durch kein Schulverhältnis und keine Überlieferungen mit der Düsseldorfer Akademie verknüpft sind und ihre Privatschüler in ihren eigenen Werkstätten bilden, so daß die Begriffe Düsseldorfer Schule und Düsseldorfer Kunstakademie sich nicht mehr decken zu wollen schienen. Es versteht sich von selbst, daß diesen veränderten Bedingungen auch eine Vervollständigung des akademischen Lehrkörpers, teils durch die anerkanntesten der selbständig in Düsseldorf lebenden Künstler, teils durch die hervorragendsten Schüler der Akademie selbst, teils durch von auswärts berufene Lehrer, die bis dahin nicht vertretene Fächer lehrten, entsprechen mußte, wenn die Akademie ihre Bedeutung im Düsseldorfer Kunstleben bewahren oder wiedererringen wollte; und es leuchtet ein, daß ein ersprießliches Zusammenwirken dieser jüngeren Kräfte mit den weit bekannten älteren Lehrern der Anstalt eine ihrer Hauptaufgaben beim Beginne des neuen Zeitabschnitts sein mußte.

Es ist hier nicht der Ort, näher auf die Geschichte der Düsseldorfer Akademie während der ersten beiden Hauptepochen seit ihrer Gründung einzugehen; es liegt um so weniger ein dringender Anlaß dazu vor, als jene Geschichte bis zum Jahre 1855 von Rudolf Wiegmann und (mit Betonung der älteren Zeit bis zum Amtsantritte Schadows) von Karl Strauven wenigstens skizziert und von Ludwig Bund bis zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der Akademie im Juni 1869 ausgedehnt worden ist. Das Jahrzehnt aber zwischen dieser Feier, die schon 1869 begangen wurde, weil schon 1819 die Verhandlungen mit Cornelius eingeleitet worden waren, und der Einweihungsfeier des neuen Akademiegebäudes, dieses für die Entwicklungsgeschichte der Akademie so inhaltsschwere Jahrzehnt, gehört freilich noch zu sehr der Gegenwart an, um der Geschichtsschreibung eine unparteiische Klarlegung aller maßgebenden Verhältnisse und eine unbefangene Erörterung aller in Betracht kommenden Personenfragen zu gestatten. Allein die Geschichte des Neubaus, dessen Einweihungsfeier diese Schrift gewidmet ist, ist doch zu innig mit der Gesamtgeschichte

der Akademie in eben diesem jüngstverflossenen Jahrzehnt verflochten, als daß nicht versucht werden müßte, die Hauptzüge dieser Geschichte festzuhalten und den Faden der Erzählung da wieder aufzunehmen, wo jene Denkschrift über das Fest vom Jahre 1869 ihn abreißen mußte.

Dieses Fest fiel noch in den Ausgang des zweiten Abschnitts der Geschichte der Akademie; und diese Ausgangs- und Übergangszeit gehörte keineswegs zu den glänzendsten der Anstalt. Freilich zeigt sich auch hier, daß geschichtliche Übergänge allmählich vor sich gehen und daß jede an ein festes Datum geknüpfte Epocheneinteilung, wie die Nachwelt sie im Interesse der Übersichtlichkeit des Stoffes schafft, etwas mehr oder weniger Willkürliches hat; denn jene der Neuzeit entsprechende Vermehrung und Vervollständigung des Lehrerkollegiums, welche die dritte Epoche der Anstalt bezeichnet, hatte bereits vor dem Feste von 1869 begonnen, der Minister von Bethmann-Hollweg hatte schon im Jahre 1862 der bis dahin nur auf dem Papier bestehenden Bildhauerklasse durch die Berufung des (1864 eingeführten) Bildhauers August Wittig Leben und ersprießliches Wirken verliehen, und Dr. med. G. Windscheid hielt schon seit 1868 Vorträge über Anatomie; — freilich auch stand zu jener Zeit an der Spitze des Kuratoriums der Akademie der damalige Regierungspräsident von Kühlwetter, ein Mann, dessen Reden man nur zu lesen braucht, um zu sehen, daß er Verständnis für die Kunst und ein warmes Herz für die rheinische Kunstschule hatte; — freilich standen ferner die Vertreter der religiösen und monumentalen Kunst, die edlen Schöpfer der Wandgemälde in der Apollinariskirche zu Remagen, Andreas Müller, Carl Müller und Ernst Deger in der schönsten Blüte ihrer Kraft, und neben ihnen wirkten bereits Hermann Wislicenus als Vertreter der nicht geistlichen, aber geistigen Großkunst und Julius Roeting als Meister des realistischen Porträtfaches; auch konnte die Landschaftsklasse, die Carl Irmer nach Gudes Abgang interimistisch geleitet hatte, nicht besser und zeitgemäßer vertreten sein, als durch Oswald Achenbach; auch stand der Bauklasse ein wirklich künstlerisch und praktisch tätiger Architekt, Ernst Giese, vor; und Joseph Keller gab, wenn auch fast ohne Schüler, der Düsseldorfer Kupferstecherschule den Glanz eines berühmten Namens. Allein da der Schwerpunkt der Düsseldorfer Schule seit Schadows Zeit auf dem Gebiete der Staffeleimalerei lag, so leuchtet ein, daß diese vortrefflichen Lehrkräfte, so energisch sie wesentliche Seiten der Kunst schaffend und lehrend vertraten, a l l e n Bedürfnissen der rheinischen Schule doch nicht gerecht werden konnten, zumal da Carl Sohn vor kurzem gestorben, der schwerleidende Theodor Hildebrandt nur noch dem Namen nach Mitglied des Kollegiums, Heinrich Mücke aber bereits in den Ruhestand getreten war und Oswald Achenbach einen Urlaub angetreten hatte, von dem er zu einer eigentlichen Tätigkeit in der Anstalt nie wieder zurückgekehrt ist; auch war es ein schwer empfundener Mangel, daß die der niederdeutschen Natur so zusagende Genremalerei, die sich längst zu einer Besonderheit der Düsseldorfer Schule herangebildet hatte, auf der Akademie gar nicht vertreten war und daß die außerhalb der Akademie bereits gepflegte, zugleich moderne und ältere, zugleich realistischere und malerischere Pinselführung und Technik innerhalb der Akademiemauern noch keine genügende Berücksichtigung neben der großen Komposition, der strengen Zeichnung und der idealen Auffassung gefunden hatte. Die Hauptsache aber war die Umgestaltung der inneren Leitung der Anstalt. Nachdem der Direktor Eduard Bendemann mit dem Schlusse des Jahres 1867 sein Amt endgültig niedergelegt hatte, besaß die Düsseldorfer Akademie keinen Direktor mehr. Daß an seiner Stelle ein Direktorium mit der Geschäftsleitung betraut wurde, entsprach gewiß der Lage der Dinge, auch waren Wislicenus und Giese, der zugleich Sekretär war, ohne Zweifel vertrauenswerte Mitglieder dieser Behörde. Daß aber kein Künstler, ja nicht einmal ein Akademieprofessor, sondern ein Regierungsbeamter, so gewachsen er der Aufgabe sein mochte, daß der Geh. Regierungsrat Altgelt,

dessen Charakter und dessen Fähigkeiten dadurch nicht im geringsten herabgesetzt werden sollen, als Mitglied des Direktoriums nicht nur dessen Vorsitzender, sondern zugleich auch Vorsitzender des Lehrerkollegiums wurde, mußte von diesem notwendig als eine Demütigung empfunden werden. Dem entsprach es, daß auf der Jubelfeier, mit der zugleich die Einweihung der von Wittig geschaffenen Büste Wilhelm von Schadows auf dem nach diesem benannten Platze der Stadt verbunden war, kein Akademieprofessor das Wort zur Begrüßung der Festgäste erhielt oder in irgendeiner Weise als offizieller Vertreter der Anstalt erschien. Die eigentliche Festrede hielt der verehrte Archäologe Ernst Curtius aus Berlin, und daß er sich seiner Aufgabe glänzend erledigte, bedarf keiner Erwähnung. Die Abfassung der Denkschrift wurde einem Regierungsbeamten überlassen, und dieser schrieb gewiß eine fleißige und gute Schrift. Vielleicht lag es auch in den Verhältnissen der Anstalt begründet, daß für alle diese Dinge kaum eine andere Wahl getroffen werden konnte; aber es bleibt darum doch wahr, daß solche Verhältnisse demütigend für die Königliche Kunstakademie waren und nicht auf eine Blütezeit der Anstalt schließen ließen.

Wie wenig festlich, trotz des Jubelfestes, den damaligen Schülern der Akademie zumute war, geht aus den Beschwerden gegen jene Einrichtungen hervor, die sie alle an den Festtagen selbst unterschrieben und dem Kultusminister einreichten. Der Kern der Wünsche der Schüler bestand in der Bitte, daß die Leitung der Anstalt wieder in Künstlerhände gelegt werden möge, und in der Sache gaben gewiß alle Künstler, ja, alle Freunde der Akademie ihnen recht, auch wenn sie die verschiedenen unerquicklichen Vorgänge und Unruhen, die sich im Verfolge der Angelegenheit ergaben, bedauerten und die zuungunsten der Schüler ausfallende ministerielle Entscheidung verstanden. In der Sache erreichten die Schüler immerhin, was sie wollten; denn Herr Geheimrat Altgelt legte am 13. Juli 1870 sein akademisches Amt nieder, und das Direktorium bestand hinfort aus den Professoren Hermann Wislicenus und Ernst Giese.

Übrigens gingen in den zweidreiviertel Jahren, die zwischen dem Feste und dem Brande verstrichen, nur wenig Änderungen im Lehrerkollegium vor sich. Zur Ernennung eines Professors für Genremalerei kam es trotz wiederholter Anregung der Frage noch nicht; für Oswald Achenbach aber, der während des ganzen Zeitraums beurlaubt war, wurde eine Stellvertretung geschaffen. Statt seiner leitete erst Theodor Hagen, dann, als dieser nach Weimar berufen worden, Albert Flamm die Landschaftsschule der Akademie. Flamm wurde sogar als stimmberechtigtes Mitglied des Kollegiums angesehen. Ein halbes Jahr vor dem Brande hatte Ernst Giese sein Amt als Lehrer der Bauklasse und Sekretär der Akademie niedergelegt, um von seiner Vaterstadt Dresden aus wieder eine größere Tätigkeit als praktischer Künstler zu entfalten; und diese Tätigkeit ist in der Folge auch Düsseldorf zugute gekommen, da er, wie schon erwähnt, der Erbauer des neuen Theaters und der Kunsthalle an der Alleestraße ist.

Alle entfalteten eine gleich angestrengte Tätigkeit als Lehrer der Anstalt und als selbstschöpferische Künstler. Deger malte einen großen Einzug Christi in Jerusalem; Wislicenus malte seine „Germania auf der Wacht am Rhein“ für einen Rigaer Kunstfreund und hatte seine „Jahreszeiten“ für die Berliner Nationalgalerie beinahe vollendet; Andreas Müller malte sein großes Altarwerk aus dem Leben des heiligen Joseph für die Kirche in Zifflich an der holländischen Grenze, Josef Keller hatte vor kurzem seinen Stich der „Sixtinischen Madonna“ beendet, Wittig hatte, nachdem er von Carrara zurückgekehrt war, wo er seine große Gruppe „Hagar und Ismael“ in Marmor ausgeführt hatte, vier große Medaillons von Rafael, Michelangelo, Dürer und Holbein vollendet, bestimmt, an der vor kurzem hergestellten Rheinfassade der Akademie angebracht zu werden; Roeting, der seine große „Grablegung Christi“ schon vor seiner Berufung an die Akademie vollendet hatte, malte ein Porträt

nach dem andern. Carl Müller war mit der Ausführung seiner zahlreichen Aufträge auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei beschäftigt. Alles ging im ruhigen Gleise seinen Weg; höchstens daß dieser oder jener Lehrer sich einmal über Raummangel beklagte, und daß an den Wechsel im Kultusministerium Hoffnungen für die Zukunft der Akademie geknüpft wurden; niemand aber konnte ahnen, durch welch schroffen Eingriff des Schicksals alle diese friedliche Arbeit plötzlich unterbrochen und ein jäher Wechsel in den Verhältnissen der Anstalt herbeigeführt werden sollte.

Das ursprüngliche alte Akademiegebäude an der Straße, die noch heute Akademiestraße heißt, der Sitz der Anstalt während der ersten Hauptepoche ihres Bestehens, war schon seit dem Verfall der Anstalt in der Franzosenzeit teils von Verwaltungsbehörden, teils von dem Landgerichte in Besitz genommen worden. Während der zweiten Hauptepoche war die Akademie in dem Gebäudeviertel angesiedelt worden, das nördlich vom Rathause, unterhalb der Rheinbrücke, sich am Rheinufer entlang zog und im Kerne aus dem alten kurpfälzischen Residenzschlosse bestand, an das im Süden das ehemalige Galeriegebäude, im Norden das nach Schinkelschen Plänen restaurierte Ständehaus sich anschloß. Von dem Galeriegebäude aus hatte die Akademie sich allmählich über das ganze alte Schloß verbreitet und sogar einen Teil des Ständehauses in Beschlag genommen. An der Rheinseite zeigte dieser Gebäudekomplex eine lange, unregelmäßige Fassade; an der Landseite umschloß er, da ein Mittelflügel des alten Schlosses hier landeinwärts vorsprang, zwei geräumige Höfe.

Das Feuer, das aus nicht aufgeklärter Ursache in der Nacht vom 19. auf den 20. März 1872 im oberen Stockwerke des auf den Rhein blickenden Gebäudeteiles ausbrach und mit rasender Schnelligkeit um sich griff, zerstörte das ganze alte Schloß in einem solchen Umfang, daß die Ruinenmauern bald darauf niedergerissen wurden, um einer neuen, zum Rheine hinabführenden Straße Platz zu machen. Auch das Ständehaus brannte vollständig aus. Seine Mauern mit den leeren Fensterhöhlen harren, da das Ständehaus selbst in großartigerer Gestalt in einem anderen Stadtteile neu erbaut worden ist, noch heutigestags des Wiederaufbaues zu anderer Verwendung. Das alte Galeriegebäude aber blieb verschont und mit ihm die bis vor kurzem in ihm befindlichen Reste der alten Galerie, die neue Sammlung von Gipsabgüssen und die Landesbibliothek. Die Kupferstichsammlung, die Sammlung der Handzeichnungen und die kunstgeschichtlich unschätzbare Rambouxsche Sammlung von Aquarellkopien altitalienischer Gemälde wurden besonders durch die aufopfernde Tätigkeit ihres Konservators, des Professors Andreas Müller, der sein eigenes Atelier und seine eigenen Schöpfungen ihretwillen preisgab, gerettet. Die Ateliers aller akademischen Lehrer wurden von den Flammen vernichtet, und nur wenigen gelang es, ihren Inhalt in Sicherheit zu bringen.

Am anschaulichsten und lebendigsten hat Hermann Becker, der Kunstberichterstatter der Kölnischen Zeitung, der selbst Maler, selbst Schüler der Düsseldorfer Akademie und mit allen ihren Einrichtungen und Persönlichkeiten genau bekannt war, den Brand in dem rheinischen Weltblatte beschrieben.

Mit aufrichtigstem Dank wird die Akademie jederzeit der opferwilligen Freigebigkeit der Düsseldorfer Bürger, des rheinisch-westfälischen Adels und der Kunstfreunde des ganzen Deutschen Reiches und des Auslandes gedenken, die in kurzer Zeit ein Kapital von fast 100000 Mark zeichneten, um den Meistern, die ihre Werke nicht versichert hatten, ihre Verluste einigermaßen zu ersetzen. Den Vorsitz des aus einem Dutzend der angesehensten Männer der Stadt bestehenden Komitees übernahm der Regierungspräsident Freiherr von Ende; stellvertretender Vorsitzender war der Oberbürgermeister Hammers; Kassierer war der Bankier L. Scheuer, Schriftführer Herr Theodor Jäger. Die Angelegenheit wurde mit der größtmöglichen Schonung und Zartheit betrieben. Kein Aufruf erschien in den Zeitungen; kein Mensch hat

über die Art der Verteilung etwas erfahren. Das Komitee überlieferte die gesammelte Summe dem Vorstande des Künstlerunterstützungsvereines, und dieser übernahm die Verteilung. Die Quittungen der Empfänger wurden verbrannt. Die Geschichte der Akademie darf dieses Vorganges, der ein um so größeres Zeichen von Sympathie war, je geräuschloser und anspruchsloser er durchgeführt wurde, nicht vergessen.

Das verheerende Brandunglück hatte tief in die Verhältnisse der Akademie eingegriffen; seine Folgen machten natürlich allen Beteiligten auf Jahre hinaus viel zu schaffen; die vorläufige Einrichtung in dem ehemaligen Galeriegebäude, dem einzigen erhaltenen Teile des alten Baues, und in anderen, zu diesem Zwecke vom Staate gemieteten Räumen der Stadt, die Beratungen über den Neubau und dessen Ausstattung und Einrichtung, führten den Verhandlungen der Lehrerkonferenzen erklärlicherweise einen großen, angestrengte Arbeit erheischenden Stoff zu. Die Protokolle dieser Verhandlungen und die Schriftstücke, die sich in den Akten der Akademie befinden, geben ein anschauliches Bild dieser angestrengten Tätigkeit.

In der Sitzung vom 4. Mai 1872 stellte Andreas Müller den Antrag, alle Zeitungsberichte über den Brand möchten gesammelt und, wenn es notwendig erscheinen sollte, mit berichtigenden Bemerkungen versehen werden, auch möchte jedes Mitglied des Kollegiums seine Erlebnisse während des Brandunglücks niederschreiben und zu den Akten geben. Dieser Antrag wurde angenommen, scheint im Drange der Geschäfte aber nicht sofort zur Ausführung gekommen und dann in Vergessenheit geraten zu sein. Nur Andreas Müller selbst reichte seinen Bericht zu Anfang des Jahres 1873 ein.

Die innere Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie während des Zeitraums vom Brande bis zur Einweihung des Neubaus ist inhaltreich genug. Es ist schon erwähnt worden, daß der neue Kultusminister Falk, von seinem vortragenden Rate Dr. Richard Schoene, dessen Name mit der Neugestaltung der Akademie unauflöslich verbunden bleiben wird, stets aufs wärmste und angelegentlichste im Interesse der Anstalt beraten, ihr die lebhafteste Fürsorge zuteil werden ließ. Gleich jetzt wurde daher die Vervollständigung und Vermehrung der Lehrkräfte in Angriff genommen; und es war jedenfalls ein anerkennenswertes Stück preußischer Verwaltungsenergie, daß diese Vervollständigung und Vermehrung trotz der mangelnden akademischen Räumlichkeiten, trotz der großen Ausgaben, die schon der Neubau verursachte, und trotz der durch diese Dinge veranlaßten Geschäftslast vollständig durchgeführt werden konnte, noch ehe das neue Gebäude bezogen wurde. Die eine Hälfte der Lehrer mußte sich eben in den Räumen des ehemaligen Galeriehaus behelfen, so gut es ging; die andere Hälfte hauste im sogenannten „Wunderbau", jenem im Osten der Stadt (Pempelforter Straße 80) gelegenen merkwürdigen Gebäude, zu dessen zahlreichen Ateliers die Zugänge durch Außentreppen und Außengalerien in verschiedenen Stockwerken vermittelt werden. Die Erinnerung an diesen „Wunderbau" wird mit der Erinnerung an diese Zeit der Akademie für immer verknüpft bleiben.

Das Präsidium des Kuratoriums wechselte, der Verfassung der Akademie entsprechend, mit dem Präsidium der Königlichen Regierung zu Düsseldorf. Nachdem Freiherr von Ende, der Amtsnachfolger von Kühlwetters, zum Oberpräsidenten der Provinz Hessen-Nassau ernannt worden war, folgte ihm der jetzige Finanzminister Bitter, und auf ihn folgte der Freiherr von Hagemeister, unter dessen Präsidium das neue Gebäude bezogen wurde. Als Baurat des Kuratoriums folgte nach dem Tode des Geheimrat Krüger der Regierungsbaurat Lieber; zugleich wurde aber noch ein drittes Mitglied des Kuratoriums ernannt; zunächst, bis zu seiner Versetzung in höherer Eigenschaft nach Koblenz, der Regierungsrat Wettendorf, der als Sekretär des Kunstvereins mit den Düsseldorfer Kunstinteressen verwachsen war; dann der Regierungsrat Steinmetz, ein bewährter Musikkenner und Kunstfreund,

der schon als Komiteemitglied für die Errichtung des Corneliusdenkmals sich Verdienste um Düsseldorfs Kunstleben erworben hatte. Die Akademie erkennt es dankbar an, daß das Kuratorium in seiner Eigenschaft als Mittelbehörde zwischen ihr und dem Ministerium während dieses ganzen Zeitraumes sein oft schwieriges Vermittleramt in einer Zeit, wo die ihm zunächst obliegenden äußeren Verwaltungsinteressen durch den Neubau im Vordergrunde standen, mit eingehendem Verständnis für das Gedeihen der Anstalt und unter wachsender Anerkennung der Selbständigkeit der Körperschaft der Akademieprofessoren ausgeübt hat.

Das Direktorium der Anstalt lag während der ganzen Zeit zwischen dem Brande und der Vollendung des Neubaus in den Händen der Professoren Hermann Wislicenus als Vorsitzendem und Baumeister Dr. Wilhelm Lotz als Sekretär. Dr. Lotz, der vom Studium der Naturwissenschaften zu dem der Kunstgeschichte und der praktischen Baukunst übergegangen war und sich durch sein zweibändiges Werk „Kunsttopographie Deutschlands" einen Namen erworben hatte, war an Gieses Stelle zum Lehrer der Baukunst und Sekretär der Akademie berufen worden. Er trat sein Amt gleich nach dem Feuer an. Er war in der ersten Sitzung des Kollegiums nach dem Brande zum ersten Male anwesend. Er verwaltete das Sekretariat während der ganzen dornen- und arbeitsvollen sieben Jahre der halben Obdachlosigkeit der Akademie. Er erwarb sich durch die hervorragenden Eigenschaften seines ernsten und unparteiischen Charakters das Vertrauen aller seiner Kollegen: und er starb plötzlich am 27. Juli 1879, als nur noch eine Sitzung in den provisorischen Räumen stattzufinden hatte. Die Akademie wird ihrem treuen Mitarbeiter in schwerer Zeit stets ein ehrenvolles Andenken bewahren.

Ein Jahr nach dem Brande hatte die Akademie den Verlust des berühmten Kupferstechers Joseph Keller zu beklagen, der seiner langen Krankheit wegen ihr in der letzten Zeit nur noch dem Namen nach angehört hatte. Er starb am 30. Mai 1873. Sein Ruhm ist ein Blatt im Ruhmeskranze der Düsseldorfer Akademie. Über die Wiederbesetzung der durch diesen Verlust erledigten Professur für Kupferstecherkunst wagte das Lehrerkollegium jahrelang, trotz der wiederholten Anregung seitens der Regierung, keinen Vorschlag zu machen, weil es der Ansicht war, daß die alte, von Keller vertretene Manier des reproduktiven Kupferstichs den schon durch die Photographie veränderten Bedürfnissen der Gegenwart nicht völlig mehr genügte und in der neueren, malerischeren, nicht nur mehr in Linien arbeitenden Richtung noch keine junge Kraft, welche die Stelle zu übernehmen geneigt sein dürfte, zur Hand wäre. Erst in der ersten Sitzung im neuen Gebäude, nachdem die Stelle sechsundeinhalbes Jahr unbesetzt gewesen war, wurde Kellers letzter Schüler, Ernst Forberg, der sich inzwischen als tüchtige Kraft der neueren Richtung bewährt hatte und schon als Begründer des Düsseldorfer Radierklubs hervorgetreten war, einstimmig zum Nachfolger Kellers gewählt. Der Kultusminister gab seine Ernennung beim Einweihungsakte des Neubaus bekannt.

Im übrigen blieb der gute alte Stamm der akademischen Lehrer unverändert. Die Geschichte der neuen Zweige aber, die sich an diesen alten Stamm ansetzten, muß mit einigen Worten angedeutet werden.

Zunächst wurde, da Oswald Achenbach am 10. Oktober 1872 seine Stellung niedergelegt und Albert Flamm, der ihn vertreten hatte, gleichzeitig sein Ausscheiden erklärt hatte, an eine neue Besetzung der Professur für Landschaftsmalerei gedacht. Das Kollegium hatte sich anfangs zugunsten eines Meisters der idealen Richtung, Johann Wilhelm Schirmers, des Begründers der Düsseldorfer Landschaftsschule, ausgesprochen. Wahrscheinlich aber, weil ein bedeutender Meister dieser Richtung nicht zu finden war, wogegen in der modernen Richtung im besten Sinne des Wortes ein junger Meister von solcher Kraft und Klarheit wie Eugen Dücker in Düsseldorf lebte, faßte das Kollegium bald darauf den glückverheißenden Beschluß, diesen Künstler

für die Anstalt zu empfehlen. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß gerade die Herren, die früher zugunsten der Schirmerschen Richtung gesprochen hatten, jetzt mit Wärme für Dücker eintraten. Schon am 16. Dezember 1872 wurde Dücker ins Lehrerkollegium eingeführt. Später ergaben sich Schwierigkeiten. Dücker trat zeitweilig wieder zurück und wurde erst 1875 endgültig für die Anstalt gewonnen.

Am 7. März 1873 wurde Heinrich Lauenstein, der als Hilfslehrer für die Elementarklasse, in der er schon lange tatsächlich als solcher gearbeitet hatte, angestellt worden war, ins Kollegium eingeführt. Bedeutete schon diese Ernennung zum Teil eine Entlastung des mit Arbeiten und Ämtern überhäuften Professors Andreas Müller, so war das in noch höherem Maße bei der Errichtung eines eigenen Lehrstuhls für Kunstwissenschaften der Fall. Andreas Müllers reiche Kenntnisse waren seit Jahren in den Vorlesungen über Kunstgeschichte, die er zweimal wöchentlich hielt, der Akademie zugute gekommen. Aber als Konservator aller Sammlungen, außer der Gipssammlung, und als Leiter der Elementarklasse war er zu beschäftigt, um die Entbindung von dieser Verpflichtung nicht wünschen zu sollen. Auch sollte der neue Lehrer der Kunstwissenschaften nicht nur Vorträge über Kunstgeschichte, sondern auch über Werke der Dichtkunst halten. Das erheischte die ganze Kraft eines Mannes.

Der erste, der auf den neugeschaffenen Lehrstuhl berufen wurde, war Dr. Wilhelm Roßmann, damals Sekretär der Weimarer Kunstschule, ein Gelehrter, der sich besonders durch seine hübschen Reiseskizzen „Vom Gestade der Zyklopen und Sirenen" bekanntgemacht hatte. Roßmann wurde am 22. April 1873 eingeführt, und seine Vorträge erfreuten sich während des Sommers eines starken Besuches und großen Beifalls. Aber schon im Herbste desselben Jahres wurde er an die durch Albert von Zahns plötzlichen Tod erledigte einflußreiche Stelle an der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen nach Dresden berufen; und der neue Düsseldorfer Lehrstuhl blieb wieder ein halbes Jahr lang verwaist.

Inzwischen war aber auch mit der Ernennung eines Professors der Genremalerei Ernst gemacht worden; und daß die Wahl auf einen so voll im besten künstlerischen Können und Wollen der Gegenwart stehenden Meister wie Wilhelm Sohn fiel, war ein Ereignis von entscheidender Bedeutung für die Zukunft der Akademie. Wilhelm Sohn wurde am 11. März 1874 als Lehrer der Malerei und Leiter einer Meisterklasse eingeführt.

An demselben Tage und in derselben Stunde gewann die Akademie aber noch eine zweite Kraft, die nicht minder maßgebend für die ganze zukünftige Richtung einzugreifen bestimmt war. Auch Eduard von Gebhardt, der durchaus eigenartige, durchaus ernste und tiefe Meister, voll individuell pulsierenden Lebens, wurde am 11. März 1874 an Theodor Hildebrandts Stelle ins Lehrerkollegium eingeführt und neben Roeting mit der Leitung der mittleren (Mal-)Klasse betraut.

Auch für Wilhelm Roßmann war inzwischen ein Ersatz gesucht worden. An seine Stelle wurde Dr. Karl Woermann, der damals Privatdozent an der Universität Heidelberg war, berufen. Seine Einführung fand am 14. April 1874 statt.

Mit diesen Ernennungen hatte die Vervollständigung und Vermehrung des Lehrerkollegiums aber noch keineswegs ihr Ende erreicht. Die von Jahr zu Jahr wachsende Anzahl der Schüler hatte eine Überfüllung der Elementarklasse und des Antikensaales erzeugt, die nicht selten die Abweisung keineswegs talentloser junger Leute zur Folge hatte. Der Minister wandte sich an das Lehrerkollegium, um Vorschläge zu hören, wie diesem Übelstande abzuhelfen sei. Es wurde beschlossen, ein Jahr nach dem Eintritte der Schüler eine Revision unter ihnen vorzunehmen und alle, die keine genügende Anlage entwickelt hätten, alsbald zu entlassen. Es wurde auch einmal angeregt, alle Schüler der Elementarklasse, die nicht sagten, sie wollten Künstler werden, zu entlassen. Aber diese Mittel, der Überfüllung vor-

zubeugen, erwiesen sich als praktisch nicht durchführbar; und die begründete Hoffnung, daß eine Entlastung der Akademie eintreten werde, wenn die neu zu gründende Kunstgewerbeschule ins Leben getreten sein werde, verwies auf eine zu fern liegende Zukunft. Die Überzeugung, daß Parallelklassen geschaffen werden müßten, brach sich immer mehr Bahn. Am 8. Januar 1877 hielten der Regierungspräsident Bitter und der Referent für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium, Geheimrat Schoene, eine gemeinsame Sitzung mit dem Lehrerkollegium, in der man sich dahin einigte, daß eine Parallelklasse zur Elementarklasse geschaffen und unter die Leitung des feinsinnigen Porträtmalers Hugo Crola gestellt werden, daß aber zugleich auch eine fürs Zeichnen nach dem lebenden Modelle bestimmte Parallelklasse zum Antikensaale geschaffen und Eduard Bendemanns bestem Schüler, Peter Janssen, anvertraut werden sollte, der sich durch seine Wandgemälde in der Börse zu Bremen, im Rathause zu Krefeld und im zweiten Corneliussaale der Berliner Nationalgalerie längst in den Vordergrund der jüngeren Monumentalmaler gestellt hatte. Peter Janssen wurde später übertragen, nicht nur nach dem lebenden Modelle, sondern auch nach der Antike zeichnen zu lassen. Der Antikensaal erhielt auf diese Weise eine eigentliche Parallelklasse, für die jedoch von Anfang an eigene Räumlichkeiten und eigene Antiken hätten geschaffen werden müssen.

Die Einführung Peter Janssens fand am 14. April, diejenige Hugo Crolas am 2. Juni 1877 statt.

Mit der Einführung Ernst Forbergs in der ersten Sitzung nach dem Einweihungsfeste war die Vervollständigung des Lehrerkollegiums abgeschlossen, bis auf die durch den Tod W. Lotz' gerissene frische Lücke, für die der Ersatz so bald wie möglich geschaffen werden wird. Die Direktorial- und Sekretariatsgeschäfte übernahm Karl Müller während der schweren Zeit des Umzugs. Später erhielt Ernst Forberg das Sekretariat und wurde an den Direktorialgeschäften beteiligt.

Die Geschichte einer Kunstakademie ist aber nicht nur eine Geschichte der Anstellung ihrer Professoren, sie ist in fast ebenso hohem Grade eine Geschichte der Werke, welche in ihr geschaffen worden sind. Ein kurzer Überblick über die wichtigsten Schöpfungen der Lehrer der Düsseldorfer Kunstakademie während des letzten Jahrzehnts dürfte der Mitwelt wie der Nachwelt willkommen sein. Der Bericht wird sich jedoch wie auf dieses Jahrzehnt, so auch auf die Werke zu beschränken haben, die nach der Anstellung ihrer Meister entstanden.

Nachdem Joseph Keller den Stich der „Sixtinischen Madonna" vollendet hatte, starb er während der Vorarbeiten zum Stiche einer der Rafaelschen Tapeten.

Ernst Deger arbeitete nach dem Brande an seinem großen Bilde des „Einzugs Christi in Jerusalem" weiter, das glücklicherweise vor den Flammen gerettet worden war. Die Arbeit an diesem ernsten Kunstwerke wurde jedoch wiederholt durch die Vollendung kleinerer Gemälde und Aquarelle unterbrochen: zum Beispiel eines Altarbildes, das den Erlöser darstellt, mehrerer Madonnenbilder, eines Aquarells und eines Gemäldes zu „Dantes Göttlicher Komödie".

Andreas Müller schuf, nicht verzagt durch den Verlust des fast vollendeten großen Altargemäldes, welches das Leben des heiligen Joseph darstellte, dieses Bild noch einmal. Im Jahre 1877 war es vollendet und an seinen Bestimmungsort Zifflich abgegangen. Der Meister begann gleichzeitig den Karton zu einer Darstellung der Heimsuchung Mariä, schuf viele Zeichnungen architektonischer und ornamentaler Art für kirchliche Dekoration, beschäftigte sich aber vor allen Dingen mit zahlreichen Restaurationen alter Gemälde, unter denen die Wiederherstellung des großen Rubensbildes der akademischen Galerie in den Jahren 1872—1873 hervorgehoben werden muß.

Karl Müller vollendete zunächst zwei Rundbilder, die heilige Familien darstellten und in den Kreisen, an die sie sich wandten, lebhaften Beifall fanden. Ihnen folgte die in den Jahren 1873—1875 gemalte „Jungfrau vor der Felsengrotte", ein

Gemälde, das die Kritik als das hervorragendste Werk des Meisters rühmte, der es im folgenden Jahre wiederholte, um sich dann, tätig wie immer, neuen Aufgaben zuzuwenden. Eine Darstellung der „Unbefleckten Empfängnis" ist neben kleineren Madonnenbildern aus der jüngeren Zeit hervorzuheben.

August Wittig hat, wie schon erwähnt, in dem Jahrzehnt, nachdem seine Büste Schadows aufgestellt worden, seine bekannte schöne große Gruppe „Hagar und Ismael" für die Berliner Nationalgalerie vollendet. Vollendet wurden auch verschiedene Büsten für Privatbesteller, vollendet wurde die große Corneliusbüste, welche die Apsis der dem großen Stilisten gewidmeten Säle der Nationalgalerie in Berlin schmückt. Daneben arbeitete der Meister an einer Gruppe der „Pietà", an Standbildern der Apostel Petrus und Paulus und vor allen Dingen, in den letzten Jahren, an seinem lebensgroßen Standbild des Malers Asmus Jacob Carstens für die alte Museumshalle zu Berlin.

Hermann Wislicenus, der am härtesten vom Brande mitgenommene Meister, wiederholte und vollendete zunächst die zugrunde gegangenen Gemälde. Die „Germania auf der Wacht am Rhein" war im Jahre 1874 vollendet. Von den „Vier Jahreszeiten" für die Berliner Nationalgalerie wurden die ersten beiden (Frühling und Sommer) im Jahre 1876, die letzten beiden (Herbst und Winter) 1877 fertiggestellt. Der Künstler war inzwischen als Sieger aus dem zur Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar ausgeschriebenen Wettbewerb hervorgegangen und arbeitete bereits während des letzten Monats des Sommers 1879 in der altsächsischen Kaiserstadt. Hier, wie bei den früheren Arbeiten, stand ihm sein Schüler Franz Weynack treu zur Seite.

Julius Roeting vollendete die Wiederherstellung seiner durch den Brand beschädigten kolossalen Grablegung Christi in einer Weise, daß sie als neues Werk erscheint, war aber vor allen Dingen als Bildnismaler mit immer zahlreicher werdenden Aufträgen beschäftigt.

Wilhelm Sohn arbeitete seit seiner Anstellung an dem von der Berliner Nationalgalerie bestellten großen figurenreichen Genrebilde in historischem Kostüme weiter, das eine Feier eines letzten heiligen Abendmahles in einem Patrizierhause darstellt. Daneben schuf er aber eine Reihe kleinerer Genrebilder, meist im Kostüme des 16. und 17. Jahrhunderts, die in Privatbesitz übergegangen sind.

Eduard von Gebhardt hatte sein bahnbrechendes Werk „Die Einsetzung des Abendmahles" für die Berliner Nationalgalerie zur Zeit seiner Anstellung bereits vollendet. Seither schuf er eine „Kreuzigung", eine Darstellung der „Jünger Christi in Emmaus", eine Reihe von Bildnissen, einige genrehafte Gemälde und arbeitete an einer noch unvollendeten großen „Himmelfahrt Christi".

Eugen Dückers einzelne Landschaften aufzuzählen, oder auf diejenigen Oswald Achenbachs oder Albert Flamms zurückzugreifen, würde hier zu weit führen. Dücker ist der Darstellung seiner heimisch-nordischen Natur, vor allen Dingen der Ostseeküsten, treu geblieben. Nur einmal gab eine italienische Reise ihm Anlaß, südliche Studien in eigenartiger Auffassung zu verwerten. Seine Bilder schmücken die verschiedensten Sammlungen Europas. Die Berliner Nationalgalerie hat vor kurzem eine „Abendstimmung auf Rügen" von ihm erworben, die zu seinen schönsten Werken gehört.

Peter Janssen arbeitete seit seiner Anstellung erst an den Kartons für den Rathaussaal zu Erfurt, begann dann ihre Ausführung in Erfurt selbst, schuf nebenher aber auch einige Ölbilder.

Hugo Crola, zunächst durch viele Aufträge auf dem Gebiete der Bildnismalerei in Anspruch genommen, arbeitet an einer großen Anbetung der Könige.

Heinrich Lauenstein schuf abwechselnd Altarbilder und Kinderporträts. Als sein Hauptwerk aus dieser Zeit wird ein Gemälde zu nennen sein, in dem sich sein

Talent fürs Porträt und für die religiöse Malerei vereinigt zeigte. Es ist von einem Privatmanne für die Waisenhauskapelle in Viersen bestellt worden und stellt die heilige Elisabeth dar, wie sie als Patronin des Waisenhauses die Waisen und deren Pflegerinnen dem göttlichen Schutze empfiehlt.

Dr. Wilhelm Lotz war neben seiner angestrengten Tätigkeit für die Geschäftsleitung der Akademie mit einigen architektonischen Entwürfen, in erster Linie aber mit der Herausgabe eines im Auftrage der Königlichen Staatsregierung unternommenen Werkes über die Altertums- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden beschäftigt.

Dr. Karl Woermann veröffentlichte seit seiner Anstellung die folgenden größeren Arbeiten: Florentinische Malerbiographien von Masaccio bis Domenico Ghirlandajo (in Dohmes Kunst und Künstler, 1875); Geschichte der Landschaft in der Kunst der alten Völker (1876); die antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel in Rom (Farbendrucktafeln und Text, 1876); Elegien und Oden aus Neapel (1877); Geschichte der Malerei des Altertums (in A. Woltmanns Geschichte der Malerei, 1878). Vom August 1878 bis zum Oktober 1879 unternahm er eine Studienreise durch fast alle Länder Europas, um das Material für eine Gesamtgeschichte der Landschaftsmalerei zu sammeln. Während des Winters seines Urlaubs hatte A. Müller die Güte, ihn in Bezug auf die kunstgeschichtlichen Vorträge zu vertreten.

Der Kupferstecher Ernst Forberg, der, wie schon erwähnt, gleich nach seiner Einführung das Sekretariat übernahm, vollendete um diese Zeit seine Düsseldorfer Künstlerköpfe für Max Jordans „Stammbuch der Berliner Nationalgalerie" und arbeitete an den Stichen des Gemäldes von Pieter de Hoogh im Berliner Museum und einer großen Landschaft von Andreas Achenbach.

Die Geschichte einer Kunstakademie ist aber nicht nur die Geschichte ihrer Lehrer, sie ist fast in noch höherem Grade eine Geschichte ihrer Schüler. Um diese zu übersehen, ist freilich ein viel längerer Zeitraum erforderlich als ein Jahrzehnt. Allein auf die Gefahr hin, von der Nachwelt berichtigt zu werden, muß doch schon jetzt versucht werden, die tüchtigsten jungen Künstler, die während dieser Zeit auf der Düsseldorfer Akademie gebildet worden sind, namhaft zu machen.

Daß ein Teil der neu eingetretenen Lehrer wie Sohn, Janssen, Crola, Lauenstein und Forberg ehemalige Schüler der Düsseldorfer Akademie sind, wird sie mit Stolz verzeichnen. Louis Kolitz, der energische, farbenkräftige Porträt-, Landschafts- und Schlachtenmaler, der jetzt Direktor der Kasseler Akademie ist, hat erst in diesem Dezennium, und Joseph Scheurenberg, der elegante Künstler, der jetzt Professor an derselben Anstalt ist, hat erst kurz vorher die Düsseldorfer Akademie verlassen. — Eigentliche monumentale Historienmaler sind in dem in Rede stehenden Jahrzehnt kaum auf der Düsseldorfer Akademie gebildet worden. Wenigstens gehören Bendemanns Schüler Ernst und Fritz Roeber, Rudolf Bendemann und Wilhelm Beckmann, die unter ihres Meisters Leitung sich an der Ausschmückung der Nationalgalerie in Berlin beteiligt haben, teils einer früheren Epoche, teils der Vollendung ihrer Studien nach nicht der Akademie an. Doch sind sie alle einmal Schüler der Düsseldorfer Akademie gewesen und dürfen als strebsame Vertreter einer großen Richtung hier nicht übergangen werden; Hermann Knackfuß, dessen Anfänge zu schönen Hoffnungen berechtigen, reiht sich ihnen an.

Weit zahlreicher, aber auch intensiver in ihren Leistungen, sind die jungen Vertreter des Genres mit mehr oder weniger historischem Anfluge, die in neuerer Zeit aus der Düsseldorfer Akademie hervorgegangen sind. Sie sind fast alle, wie namentlich Carl Sohn d. J., zugleich als Porträtmaler tätig; einige von ihnen, wie Max Volkhardt, streifen in ihren Genredarstellungen im historischen Kostüm oft genug ins Gebiet des Geschichtsbildes hinüber. Unter den jüngeren haben Konrad Kiesel, O. Kirberg, dessen „Opfer der See" die Nationalgalerie kaufte, und Fritz Neuhaus

sich hervorgetan. Doch kann diese Liste am wenigsten Anspruch auf Vollständigkeit machen.

Carl Hertel hat frische Griffe ins Kinderleben getan, und Ludwig Bockelmann, der, wie Joseph Scheurenberg, Privatschüler Wilhelm Sohns gewesen ist, hat sich durch seine packenden, eigenartig aufgefaßten Darstellungen aus dem städtischen Volksleben einen Namen gemacht.

Auf dem Gebiete der gleichwertigen Verbindung von Figuren und Landschaften ragt vor allen Gregor von Bochmann hervor, dessen Gemälde, voll Wahrheit und Leben wie voll feinen Reizes, sich bereits eines europäischen Rufes erfreuen.

Die Düsseldorfer Landschaftsschule ist, insoweit sie durch die Akademie bedingt ist, in dem jüngsten Jahrzehnt durch die zeitweise Vakanz der Professur offenbar im Nachteil gewesen. Mit Spannung sieht man den Erfolgen der eingreifenden Tätigkeit Dückers entgegen. Schon jetzt muß Ad. Schweitzer als tüchtiger Künstler bezeichnet werden, dürfen Olaf Jernberg und Adelsteen Normann nicht vergessen werden; und Edg. Meyer hat sich als Aquarellist ausgezeichnet.

Nach außen hin hatte die Akademie in dem verflossenen Jahrzehnt nicht allzu oft Anlaß, sich vertreten zu sehen. Der regelmäßigen Kommission zur Beratung über die Verwendung der Fonds für Kunst im preußischen Staate gehörten und gehören Hermann Wislicenus und August Wittig an. Dieser war auch Mitglied der Kommission zur Beratung über die Behandlung und Konservierung von Gipsabgüssen, die der Kultusminister Falk in Verbindung mit dem Handelsministerium im Jahre 1874 nach Berlin berufen hatte. Beim Jubiläum des Künstlervereins „Malkasten" im Jahre 1873 vertrat Wilhelm Roßmann die Akademie. Bei der Michelangelofeier in Florenz im Jahre 1876 war die Akademie leider nicht vertreten; aber sie sandte eine Glückwunschadresse, mit deren Abfassung Karl Woermann beauftragt worden war. Dagegen wurden Karl Müller und Karl Woermann als Delegierte der Düsseldorfer Akademie im Jahre 1877 zur Einweihungsfeier des neuen Wiener Akademiegebäudes entsandt. Dem Vereine zur Gründung eines Corneliusdenkmales in Düsseldorf, der sich während der Akademiefeier des Jahres 1869 auftat, gehörten als Komiteemitglieder Ernst Deger und Hermann Wislicenus an. Die Tätigkeit dieses Vereins füllte gerade das ganze Jahrzehnt von 1869—1879 aus. Nur wenige Monate vor der Einweihung des neuen Akademiegebäudes fand die Enthüllungsfeier des von Adolf Donndorf in Stuttgart geschaffenen Corneliusdenkmales statt. Beim Festmahl sprach Hermann Wislicenus den Trinkspruch auf Herrn Geh. Oberregierungsrat Dr. Richard Schoene.

Der für den Anlaß dieser Denkschrift bedeutsamste Teil der Geschichte der Düsseldorfer Akademie seit ihrem Brande ist aber die Geschichte ihres Neubaues. Sie kann mit wenigen Worten erzählt werden. Zunächst lag der Gedanke am nächsten, die Akademie an ihrem alten Platze wiederaufzubauen und ihrem Professor der Baukunst, Wilhelm Lotz, den Neubau zu übertragen. In der Tat erhielt Lotz den Auftrag, die Pläne anzufertigen. Schon am 1. Juni 1872 legte er sie der Konferenz des Lehrerkollegiums vor, das sie mit Beifall aufnahm, aber seiner Überzeugung Ausdruck verlieh, daß noch nicht genug Räume geschaffen seien, um den Bedürfnissen der Anstalt zu genügen. Am 6. Juli beriet das Kollegium bereits über die seitens eines Mitgliedes des Kuratoriums gestellte Frage, ob die Errichtung eines ganz neuen Gebäudes an einer geeigneteren Stelle als bisher dringend wünschenswert sei. Da der bisherige Platz den großen Übelstand hatte, daß auf ihm keine nach Norden gekehrte Fassade, wie sie für Malerateliers in hohem Grade wünschenswert ist, zu schaffen war, so konnte die Antwort nicht zweifelhaft sein. Die Frage wurde fast einstimmig bejaht; nur Andreas Müller enthielt sich aus Anhänglichkeit an das alte Gebäude und den alten Platz der Abstimmung. Auch wurde schon jetzt der Platz an der Südseite des Sicherheitshafens als vorzüglich geeignet für den Neu-

bau bezeichnet. Gleichwohl ging man höheren Ortes einstweilen auf den Plan noch nicht ein. Das Kuratorium teilte dem Kollegium mit, daß es unmöglich sei, an den Neubau zu denken. Aber das Kollegium, einmal für die Idee erwärmt, wiederholte seinen Beschluß am 3. August. Bald darauf gab Lotz, der mit Geschäften zu sehr überhäuft war, als daß er den Bau hätte ausführen können, seine Pläne an den von der Regierung mit der Leitung des Baues beauftragten jungen Baumeister aus der Strackschen Schule, H. Riffart, ab. Dieser änderte einiges an den Plänen; und noch am 18. Juni 1873 fand eine Beratung des Kollegiums über diese Pläne zur Wiederherstellung des alten Baues statt, ohne daß die Rede von dem Neubau an einer anderen Stelle gewesen wäre. Am 14. Juli 1873 aber kam das Kollegium in einer außerordentlichen Sitzung nochmals auf seinen Wunsch, ein neues Gebäude an anderer Stelle errichtet zu sehen, zurück, blieb auch bei seiner Ansicht, daß der Platz an der Südseite des Sicherheitshafens der geeignete sei, und wiederholte seinen Vorschlag mit einer eingehenden Begründung. Jetzt kamen Mängel des Baugrundes, die sich an der alten Stelle herausgestellt hatten, den Wünschen des Lehrkörpers zur Hilfe; und jetzt regte es sich auch in der außerakademischen Künstlerschaft zugunsten der Akademie. Professor Wilhelm Camphausen nahm die Angelegenheit in die Hand. Die Künstlerschaft richtete ein warmes Gesuch an das Ministerium, daß es den Neubau im Sinne der Wünsche der Akademie genehmigen möge; und diesen vereinten Bitten konnte das Ministerium nicht widerstehen. Am 1. August kam die frohe Botschaft, daß es das Programm zum Neubau genehmigt habe, und am 2. August beschloß das Kollegium, ein Dankesschreiben an Camphausen und seine Mitstreiter zu richten. Die Lösung der Platzfrage, die nicht ohne Mitwirkung der städtischen Behörden erfolgen konnte, zog sich noch eine Zeitlang hin. Auch nachdem man sich endgültig für den Platz am Sicherheitshafen geeinigt hatte, bestand anfänglich noch nicht der Plan, den Bau ganz lang und schmal an der ganzen Länge des Hafens sich entlang ziehen zu lassen; vielmehr war anfangs ein Neubau von mehr quadratischem Grundriß für die Ausführung an einer Stelle bestimmt, an der ein Privatgrundstück zu dem städtischen Terrain hinzuerworben werden mußte. Erst die Weigerung des Eigentümers dieses Grundstücks, auf die ihm gestellten Bedingungen einzugehen, zeitigte den Entschluß, ein ganz langgestrecktes Gebäude auf dem schmalen Streifen Landes zwischen dem Hafen und der Stadt zu errichten, und veranlaßte den Baumeister Riffart, den Plan zu dem jetzigen Gebäude zu machen, das fast nur aus einer einzigen Nordfassade besteht.

Den praktischen Bedürfnissen der Professoren der Anstalt konnte nicht leicht ein Plan besser entsprechen; auch wurde ihnen noch während des Baues wiederholt Gelegenheit gegeben, ihre Wünsche geltend zu machen; eine von Berlin gesandte ministerielle Kommission hielt, als der Bau schon weit vorgeschritten war, noch eine Sitzung mit dem Kollegium, um die Wünsche jedes einzelnen zu hören. Die Errichtung der großen, zugleich als Gemäldesaal benutzten Aula im zweiten Stocke wurde noch in letzter Stunde beschlossen. Der Wunsch Eugen Dückers, ein Atelier fürs Studium nach lebenden Tieren eingerichtet zu sehen, wurde zwar zu spät geltend gemacht, als daß er den Bau hätte beeinflussen können; aber im Herbste des Jahres 1878 traf die Nachricht ein, daß zu diesem Zwecke, wie zu anderen akademischen Zwecken, ein neben dem Neubau gelegenes besonderes Gebäude nebst Hofraum erworben worden sei.

Der Bau des neuen Gebäudes begann im August des Jahres 1875.

Das Gebäude kehrt dem Sicherheitshafen eine Fassade von 158 Meter Länge zu, während seine Tiefe an den vorspringenden Ost- und Westflügeln und an dem nach vorn nur wenig herausgerückten, nach hinten aber weiter vertieften Mittelbau 25 Meter, an den übrigen Teilen sogar nur 12 Meter beträgt. Es besteht aus einem

hochgelegenen Erdgeschosse und zwei Stockwerken, und seine höchste Höhe an eben jenem Mittelrisalit und eben jenen Ost- und Westflügeln beträgt 31 Meter. Schade ist es, daß wegen der geringen Tiefe des Raumes kein Haupteingang in der Mitte der Langseite geschaffen werden konnte, vielmehr die Eingangsfassade an die östliche Schmalseite verlegt werden mußte. Schade ist es auch, daß dementsprechend das Haupttreppenhaus, welches gleichwohl im Mittelbau liegt, unten nicht mit einer Eingangshalle verbunden werden konnte und überhaupt erst im zweiten Stockwerke, in dem die Aula liegt, sich leicht und luftig entfaltet und mit Säulen geschmückt erscheint. Der Künstler hat übrigens getan, was er konnte, um die lange Fassade trotz des Wunsches, möglichst große Fenster zu haben, und trotz der Unmöglichkeit, bei einem Gebäude, dessen Räume alle gleichmäßiges, ruhig-helles Licht haben müssen, durch scharf vorspringende und zurücktretende Mauermassen zu wirken, in frei und selbständig aufgefaßtem Renaissancestil zu gliedern und zu beleben. Über dem in mächtiger Bossage ausgeführten Sockel, der an der schmalen östlichen Eingangsfassade wegfällt, weil das Terrain hier erhöht ist, folgen das Erdgeschoß und das erste Stockwerk in Quadern, die mäßigere Bossagen zeigen, ohne Pilaster oder Säulengliederung. Doch läuft durchs Erdgeschoß in der Höhe der Bogenansätze der mächtigen Rundbogenfenster ein Gesimse entlang, und das Portal der Ostseite ist mit ionisierenden Säulen geschmückt. Unter dem stärkeren Gesimse, welches das Erdgeschoß vom ersten Stockwerk trennt, läuft ein schmaler Fries entlang, auf dem an der Ost-, Nord- und Westseite 62 Künstlernamen aller Zeiten und aller Völker eingemeißelt sind; doch war beschlossen worden, lebende Künstler auszuschließen.

Das erste Stockwerk, niedriger als das Erdgeschoß und der zweite Stock, also fast als Mezzanin aufzufassen, zeigt als einzige Gliederung zwischen seinen großen rechteckigen Fenstern vertiefte Blenden, die bestimmt sind, mit in Terrakottenplatten ausgeführten gelblichen Renaissanceornamenten auf rotbraunem Grunde ausgefüllt zu werden. Im zweiten Stockwerke, das durch Höhe und Schmuck als das Hauptgeschoß charakterisiert ist, machen die Quader hellen Ziegelsteinen Platz. Übrigens zeigt es ähnliche Blenden, die hier mit ebenso ausgeführten farbigen Figuren auf hellem Grunde geschmückt werden sollen. Die Mauerstreifen zwischen den geradlinig abgeschlossenen Fenstern und Blenden sind hier aber pilasterartig gestaltet, mit Sockel und Gebälk; ja in der Mitte des vorspringenden und erhöhten Mittelbaues, vor der Aula, schmücken die Fassade hier oben wirkliche korinthische Säulen, zwischen denen abwechselnd mächtige Rundbogenfenster und schmälere Statuennischen angebracht sind. Standbilder werden auch über diesen Säulen stehen als Schmuck des attikaartigen Aufsatzes, der hier im Mittelbau, wie in den Flügeln, die übrigen Gebäudeteile überragt. Der obere Abschluß des ganzen Gebäudes durch eine Balustrade über kräftigem Kranzgesimse und in den drei höchsten Teilen mit Akroterien auf der Balustrade ist hübsch und leicht. Seinen Hauptreiz wird es aber erst durch das farbige Leben erhalten, das die großen Flächen der Mauerblenden ausfüllen soll.

Der künstlerischen Ausschmückung bieten die vielen Wände und Decken im Innern des Gebäudes noch einen weiten Spielraum; einen noch viel weiteren Spielraum aber bieten die geräumigen Werkstätten den Meistern zu einer weit über die Akademiemauern hinausgreifenden, ja die Welt umfassenden Tätigkeit. Wie wahr es auch ist, daß die dritte Hauptepoche der Düsseldorfer Kunstakademie schon gleich nach dem Brande begonnen hat — erst in dem neuen Gebäude wird die neue Ära der Anstalt alle ihre Kräfte entfalten können.

VII. Die alten und die neuen Kunstakademien

Festrede zur Einweihung des Neubaus der Düsseldorfer Kunstakademie am 20. Oktober 1879*)

„Furchtbar wird die Himmelskraft,
Wenn sie der Fessel sich entrafft,
Einhertritt auf der eignen Spur,
Die freie Tochter der Natur."

Wir haben es erlebt. Es war eine furchtbare Nacht, jene Frühlingsnacht des Jahres 1872, als der Angstruf „die Akademie brennt!" durch die friedlichen Straßen unserer Stadt schallte, als die hellen Flammen, über dem Dache der ehrwürdigen Stätte ernster Kunstpflege zusammenschlagend, sich unheimlich in den dunklen Fluten unseres Rheinstroms widerspiegelten. Wer helfen konnte, half. Aber menschliche Hilfe kam zu spät. In Schutt und Trümmer sank der alte Bau, der freilich erst durch die Arbeit verschiedener Jahrhunderte für seinen hehren Zweck zurechtgestutzt, aber durch hundert Erinnerungen und Sagen geheiligt war und sich als Werkstatt edler Kunstschöpfungen bewährt hatte. In Staub und Asche zerfielen mit ihm eine Reihe herrlicher Werke, vollendeter und unvollendeter, die Früchte jahrelangen Fleißes. Mit dem Rauche in die Nachtluft verwehte manche süße und stolze Hoffnung manches edlen Meisters. Ein Tag voll halb verzweifelnder Schaffenslust folgte auf die von Flammen durchloderte Schreckensnacht.

Aber in unserem gerade damals nach siegreichen Kämpfen neuverjüngten Staate konnten solche Stimmungen auch nur e i n e n Tag anhalten. Rasch kehrte neuer Lebensmut zurück. Überall wurde geplant und gearbeitet. Was sich ersetzen ließ, wurde freigebig und opferwillig ersetzt. Einem ausgezeichneten jungen Meister wurde der Neubau an diesem schönen Platze anvertraut. Rastlos wurde gebaut. Noch keine acht Jahre sind über unsere Häupter dahingegangen, und schon beziehen wir die neuen, zweckmäßig bereiteten Räume des Prachtbaus, der stolz hinausschaut über den grünen Strom und das grüne Land: ein leuchtendes K e n n zeichen der Fürsorge, die unsere Staatsregierung den Künsten des Friedens zuwendet, ein glänzendes W a h r zeichen der Bedeutung unserer schönen Rheinstadt als einer der ersten Kunststädte des Reiches; uns allen aber, die wir lehrend oder lernend in ihm arbeiten wollen, ein gutes V o r zeichen neuen und fröhlichen Aufblühens der Künste, denen wir unser Leben geweiht haben.

Ja! Das neue Haus ist vollendet. In seinen Säulen durchweht uns alle wie frische Morgenluft das Gefühl erneuter Schaffenskraft; aber uns durchdringt in ihm zugleich mit erneuter Wucht die Empfindung des Ernstes der Aufgaben, denen wir dienen, das Bewußtsein der Verantwortlichkeit für ein echtes Gedeihen echter Kunst an dieser Stätte. Dieses prächtige neue Haus ist doch nur die äußere Hülle der Düsseldorfer Kunstakademie. Die Träger ihres Wesens sind wir, ihre Verwalter, ihre Lehrer, ihre Schüler. In uns selbst einzukehren, nachdem wir eingekehrt sind in das neue Haus, ist uns Pflicht und Bedürfnis.

Sie haben mich beauftragt, meine verehrten Herren Kollegen, bei dieser feierlichen Gelegenheit das Wort zu ergreifen. Ich weiß, es ist Ihr Wunsch, daß ich es in diesem Sinne tue. Ich hoffe, es möge mir gelingen, es in Ihrem Geiste zu tun.

---

*) Der Wiederabdruck der Festrede, die auch als besondere Druckschrift bei L. Voß & Co. in Düsseldorf erschienen ist, erfolgt mit Genehmigung der Verlagsanstalt.

„Akademisch," so etwa hat man uns gelehrt, „nennt man eine Kunstrichtung, die leer und geistlos, ohne Wahrheit und eigenes Leben, schablonenhaften Überlieferungen folgt."

Was würde Plato, der ureigene Geist, gesagt haben, wenn er hätte ahnen können, daß man dem seiner Schule — aus zufälligen Gründen — zuerst gegebenen Beiworte nach zweitausend Jahren eine solche Deutung geben würde! Was würden die edlen Männer Italiens, die im 15. Jahrhundert ihre freien gelehrten Vereinigungen zuerst wieder Akademien tauften, weil sie als kühne Neuerer damit andeuten wollten, daß sie mit den scholastischen Überlieferungen des Mittelalters ein für allemal gebrochen hatten, was würden die Pontano, Ficino, Mirandola und Poliziano dazu sagen, wenn sie hören könnten, welche Nebenbedeutung der Ausdruck „akademisch" im 19. Jahrhundert erhalten hatte!

Aber das waren Akademien im Sinne philosophischer und rhetorischer Gesellschaften. Nur in Bezug auf Kunstakademien hat das Beiwort „akademisch" jenen tadelnden Sinn erhalten. Nur mit Kunstakademien aber, ja auch mit diesen nur in ihrer Bedeutung als Kunstschulen haben wir es heute an dieser Stätte zu tun. Gerade die Akademien im Sinne unserer Akademie sollte jener Tadel treffen. Diese entstanden aber erst zweihundert Jahre später als jene gelehrten Gesellschaften. Sie entstanden, als die alte handwerksmäßige Erlernung der Kunst in der Werkstatt des Meisters, der Lehrlinge und Gesellen bildete, weil er ihrer bedurfte, wenigstens in der alten Form sich überlebt hatte. Sie entstanden, als auch die Zeit, in der die ganz großen Geister, wie Lionardo da Vinci, die Lehrtätigkeit für einen wichtigen Teil ihres künstlerischen Lebensberufes gehalten hatten, vorüber war und die Meister anfingen, nur ihrem eigenen Ruhme und ihrem eigenen Reichtume nachzujagen. Lionardos eigene „Akademie" in Mailand war wohl mehr noch eine wissenschaftliche Gesellschaft jener älteren Art. Die erste staatliche Kunstlehranstalt war die 1562 eröffnete „Accademia del disegno" in Florenz; die zweite war die „Accademia di San Luca" in Rom, die 1593 gegründet wurde. Eine Privatkunstschule aber war jene „Accademia degli incamminati", die Ludovico, Agostino und Annibale um 1583 in Bologna eröffnet hatten. Sie war die erste vielseitig ausgestaltete Kunstschule Europas. Jener tadelnden Nebenbedeutung des Ausdrucks „akademisch" gegenüber muß aber sofort mit Nachdruck hervorgehoben werden, daß schon diese frühe Kunstakademie im bewußtesten Gegensatze zum damals herrschenden Modemanierismus die Erneuerung der Kunst durch das Studium der Natur und der großen alten Meister zu ihrer Losung gemacht hatte. Ihre Vertreter wurden von den Anhängern des hergebrachten Schlendrians als Umsturzpartei gebrandmarkt, ogleich in ihren allzu eklektischen Bestrebungen vielleicht schon die Keime neuen Schablonentumes lagen.

Dasselbe wiederholte sich, als seit der Mitte des 17. Jahrhunderts der für alles sorgende und alles überwachende Staat die Kunstakademien unter seine Fittiche nahm, als den heutigen ähnliche staatliche Kunstakademien zuerst 1648 in Paris, ferner zum Beispiel 1696 in Berlin, 1705 in Dresden, 1726 in Wien und zuletzt 1767 in Düsseldorf gegründet wurden. Fast überall stießen sie bei ihrer Gründung auf lebhaften Widerstand seitens der altmodischen und handwerksmäßigen Künstlerkreise. Ihre Einführung wurde als kecker Eingriff in alte Rechte angesehen. In Wien wie in Paris fochten die Zünfte einen erbitterten Kampf gegen die akademische Freiheit; und was sie gegen die Akademien vorbrachten, war — wohlgemerkt! — so ziemlich das Gegenteil von dem, was hundert und hundertfünfzig Jahre später die Männer, welche die akademische Kunstbildung verspotteten, ihnen ins Gesicht sagten.

Die Kunstakademien betraten als Vertreterinnen der Freiheit und Würde der Kunst das Feld, das sie siegreich behaupteten.

Und doch waren es gerade diese Kunstakademien, denen aus der Sturm- und Drangperiode anfangs des 19. Jahrhunderts ihre neuen Gegner in Gestalt jener Künstler erwuchsen, die wir als die Begründer der neuen deutschen Kunst verehren. Schon in den Kreisen von Carstens, Schick, Koch, Thorwaldsen wurden die Kunstakademien als die Verderberinnen jeder Kunst bezeichnet; und daß der deutsch-römische Kreis, an dessen Spitze Friedrich Overbeck stand, nicht milder von den Kunstakademien dachte, ist selbstverständlich; denn die „quasi" Ausweisung Overbecks und seiner drei Freunde aus der Wiener Akademie im Jahre 1810 (weil die jungen Leute sich „in eigenen Kompositionen versucht hatten")[1]) bezeichnet ja recht eigentlich den Bruch der neudeutschen Kunst mit der altakademischen Richtung. Das Blatt hatte sich vollständig gewendet. Im Namen der Freiheit und Würde der Kunst erklärten die feurigen jungen Meister den Kunstakademien den Krieg. Jetzt wurden schlechte, abgestandene Kunstrichtungen akademisch genannt. Sogar in die Wörterbücher ging diese Ausdrucksweise über. Sie ist uns bis auf den heutigen Tag geläufig geblieben; und sie veranlaßt noch heute manches strebsame junge Talent, im Namen einer vermeintlich größeren Freiheit der Kunst seine Ausbildung lieber im Atelier eines „unabhängigen" Meisters zu suchen, als sich aller Hilfsmittel zur Erlangung einer allseitigen künstlerischen Erziehung zu bedienen, mit denen der moderne Staat seine Kunstakademien ausgestattet hat.

Drei Fragen drängen sich diesen Tatsachen gegenüber unserer Betrachtung auf. Zunächst: Verdienten die Kunstakademien des 18. Jahrhunderts den Bann, der sie getroffen hat? Sodann: Wie verhalten unsere jetzigen Kunstakademien sich zu jenen alten? Endlich: Welche Stellung haben die Kunstakademien zu den Kunstströmungen der Gegenwart einzunehmen?

Nun, die erste dieser Fragen scheint leicht zu beantworten. Das deutsche Volk hat jenen Männern längst recht gegeben, die den Akademien in ihrer alten Gestalt das Todesurteil sprachen. Wollen Sie dieses Urteil sofort zu dem Ihrigen machen, so schauen Sie nur empor zu einigen Bildern von Meistern und Schülern der ehemaligen Düsseldorfer Akademie, die den oberen Teil der Wände dieses Saales einnehmen, und vergleichen Sie diese Machwerke mit Rubens' herrlicher „Himmelfahrt der Maria", vor der ich stehe. An den Früchten muß man sie doch erkennen.

Und dennoch! Forschen wir nach den Gründen, die den Verfall der Kunst im 18. Jahrhundert herbeiriefen, so wäre es vielleicht ungerecht, den alten Akademien und ihren Einrichtungen allein die Schuld zuschieben zu wollen. Die Geschichte unserer Kunstakademien zeigt, daß, wie sie im Namen der Freiheit der Kunst gegründet wurden, so auch noch im achtzehnten Jahrhundert edeldenkende und kunstliebende Staatsmänner für ihre zweckmäßige Einrichtung eintraten, soweit es in ihrer Macht und im Geiste ihrer Zeit lag. Die Akademien befürworteten den Abfall der Kunst von der Natur sicher nicht. Daß das Studium nach dem lebenden Modell nicht vernachlässigt wurde, ist selbstverständlich. Aber gerade der Wiener Akademie, an der sich jener Bruch Overbecks und der Seinen mit der Zopfkunst vollzog, wurde auch schon im Jahre 1735, noch ehe ein eigener Lehrstuhl für Anatomie an der Wiener Universität errichtet worden war, der Leichnam eines Gehenkten zum anatomischen Studium überliefert; und der Professor der Landschaftsmalerei pflegte, durch einen ministeriellen Erlaubnispaß geschützt, mit allen seinen Schülern Studienausflüge ins Freie zu machen. Die Mißerfolge der alten Kunstakademien, die freilich offen vorliegen in den Blättern der Geschichte, waren ebensowohl die Mißerfolge des Gesamt-

[1]) Daß sich in den Akten und Protokollen der Wiener Akademie keine Spuren einer „Ausweisung" Overbecks und seiner Freunde erhalten haben, hat C. von Lützow in seiner „Geschichte der Wiener Akademie" (S. 1 und 2) hervorgehoben. Auch einer der Betroffenen, Ludwig Vogel, spricht 1872 in einem Brief an Ernst Förster (dessen P. v. Cornelius I, S. 12) auch nur davon, daß sie „quasi" ausgewiesen worden seien.

geistes des Zopf- und Perückenjahrhunderts, als der akademischen Einrichtungen. Dem Geiste des Jahrhunderts entsprangen und entsprachen die falsche Lehrmethode, die keine lebendige Wechselwirkung zwischen Meister und Schüler zuließ, der Regelzwang, der jede selbständige Regung unterjochte, und das Vorurteil, als sei alles durch Dressur zu erreichen. Neue Geister mußten erst wieder geboren werden, ehe die alten Hallen ein neuer Geist durchwehen konnte. Woher sollten denn aber die Akademien geist- und talentvolle Lehrer und Schüler nehmen, wenn überhaupt keine geist- und talentvollen Künstler geboren wurden? Die Zopfkünstler, die wir heute wieder verehren, standen in der Regel auch mit den Akademien in Verbindung. Chodowiecki wurde Direktor der Berliner Akademie, obgleich er Autodidakt war.

Sei dem, wie ihm sei. Daß die Künste gegen Ende des 18. Jahrhunderts einer gründlichen Erneuerung bedurften und daß diese nicht von den Akademien in ihrer damaligen Beschaffenheit, sondern nur von jungen selbstschöpferischen Geistern ausgehen konnte, wird niemand in Abrede stellen. Zu unserem Glücke wurden gerade in Deutschland solche Geister geboren. Wie Lessing über die verknöcherte Wissenschaft eines Klotz und Goeze seine Geißel schwang, so zogen Künstler wie Carstens und Thorwaldsen, Overbeck und Cornelius gegen die verknöcherte Kunst der damaligen Akademien zu Felde. Der Bruch war vollständig. Mit dem akademischen Schlendrian warfen die genialen Neuerer zugleich als „akademisch" die ganze malerische Technik der guten alten Zeit über Bord, jene malerische Technik, in der doch noch genug Reste der großen Errungenschaften des 15., des 16. und namentlich des 17. Jahrhunderts erhalten waren, als daß ihr Verlust die Kunst nicht zunächst nach dieser Seite hin schwer hätte schädigen sollen. Goethe empfand damals richtig, wenn er ohne Übelwollen sagte: „Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Male ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schoß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu begründen." Aber dieser vollständige Bruch war notwendig. Heutzutage, nachdem unsere Zeit sich in jahrzehntelangem mühsamen Ringen jene malerische Technik zurückerobert hat, deren Inbegriff nichts weiter ist als die Fähigkeit, die Welt der Erscheinungen in Formen und Farben, so wie sie aussieht, auf die Fläche zu bannen, deren Bedeutung aber die einer Vorbedingung der Erreichung der höchsten Ziele der Malerei ist, heutzutage dürfen und müssen wie diese Notwendigkeit doppelt dankbar anerkennen. Der vollständige Bruch der jungaufstrebenden Generation mit den Akademien bedeutete ja auch nicht mehr, als ihr Bruch mit der Vergangenheit überhaupt. Bis dahin hatte es keine besondere akademische Kunst gegeben. Erst durch ihr Auftreten setzten jene Männer ihre eigene Kunst der akademischen gegenüber.

Und nun unsere jetzigen Kunstakademien? Wie verhalten sie sich zu jenen alten? Hochverehrte Festgenossen! Aus den großen Erfolgen der neuen, ihre eigene Formensprache redenden, von edlem, weihevollem Geiste durchdrungenen Werke der deutschen Neuerer in Rom, als deren größter rasch Düsseldorfs größter Sohn, unser Cornelius, anerkannt wurde, folgerten doch nur die wenigsten, und am wenigsten kamen die kunstpflegenden Regierungsbehörden durch sie auf den Einfall, daß die Kunstakademien, weil jene Männer ihre Lehrmethode tadelten, nunmehr in ihrer Eigenschaft als öffentliche Kunstschulen abzuschaffen seien. Im Gegenteil: Mehr noch als die frühere wies die Zeit nach den Befreiungskriegen den Staat darauf hin, für die Erziehung der Jugend auf idealem Gebiete einzutreten; und daß die Kunst wie die Wissenschaft nach wie vor am besten durch das Zusammenwirken verschiedener Lehrkräfte, durch das Ineinandergreifen verschiedener Lehrgegenstände und durch die gemeinsame Benutzung verschiedener Lehrmittel gelehrt werden könne, war eine zu offenkundige Wahrheit, als daß das 19. Jahrhundert sie hätte bezweifeln können. Nur daß die alten Anstalten mit neuem

Leben erfüllt werden mußten, war ebenso klar. Niebuhr, der große, schrieb im Juni 1819 von Rom aus jenen epochemachenden Brief an das preußische Staatsministerium, in dem er die Berufung von Cornelius zur Neubegründung der Düsseldorfer Akademie empfahl. Er stellte in diesem Briefe gerade in Bezug auf die Kunstakademien die Forderung an den Staat, daß er — ich führe Niebuhrs eigene Worte an — „den Geist eigener Tätigkeit innerhalb der bestehenden Formen aufrufen, nicht aber diese Formen zerschlagen" möge.

Mit Recht schlossen alle aus jenen künstlerischen Erfolgen der jungen Meister, die die akademische Lehrmethode gebrandmarkt hatten, daß die Neugestaltung der Kunstakademien aus ihrem Kreise hervorgehen müsse. Die Kunstakademie, deren Umgestaltung dem preußischen Staate am meisten am Herzen lag, weil ihr Verfall am tiefsten war und ihre Wichtigkeit für die Hebung nationalen Sinnes in den Rheinlanden einleuchtete, war die Düsseldorfer. Ein geborener Düsseldorfer war auch der geniale Künstler, auf den aller Augen gerichtet waren. Was lag näher, als gerade ihn zu bitten, die neue Akademie in seiner Vaterstadt nach den neuen Grundsätzen einzurichten? Cornelius übernahm die Aufgabe; und so kam es, daß gerade die Neubegründung unserer Düsseldorfer Kunstschule den entscheidendsten Wendepunkt in der Geschichte der Kunstakademien bezeichnet.

Im Vereine mit seinem Freunde Carl Joseph Ignaz Mosler stellte Peter Cornelius den neuen Organisationsplan auf. Das persönliche Verhältnis zwischen Meistern und Schülern, wie es in den mittelalterlichen Lukasgilden, den ältesten Feindinnen der Kunstakademien, bestanden hatte, sollte in gewissen Grenzen wiedererweckt und in den Rahmen der neuen Anstalten eingefügt werden. Der reifere Schüler sollte sich innerhalb der Akademie frei seinen Meister wählen, ihm an seinen Arbeiten helfen und sich so unvermerkt selbst zum Meister emporarbeiten. Eine Gleichheit der künstlerischen Richtung aller Lehrer und aller Schüler wurde nicht für notwendig erachtet. Altmodischer Regelzwang wurde ausdrücklich verworfen. Auf die freie, individuelle Ausbildung wurde ein Hauptgewicht gelegt. Solche Grundsätze konnten in der Tat die alten Formen mit neuem Geiste beseelen, und der Entwurf spricht diesen neuen Geist mit klaren Worten aus. Hören Sie, bitte, nur die folgenden Sätze aus diesem Schriftstücke: „Natürliche, ungezwungene, frei entwickelte Eigentümlichkeit und Selbständigkeit ist dem Künstler so nötig, daß, wo diese gefährdet wird, lieber alle Erziehung zur Kunst unterbleiben sollte: so also auch die von solchen Meistern und Anstalten, die nur den Schatten ihres eigenen Wesens auf ihre Zöglinge (eifersüchtig auf jede andere Regung) übertragen wollen, anstatt zu trachten, an jeglichem Talente das Eigentümliche zu entwickeln und stolz zu sein auf eine Mannchfalt wahrer Bestrebungen, die in ihrem Schoße ihre Quelle gefunden haben." Ferner: „Wir wollen die Anstalt bewahren vor jenem schulmäßigen Erdrücken und Verschüchtern des Geistes, dem Verschränken und Verbilden des Gefühls durch falschen Regelzwang und durch Zurückdrängen des Eigentümlichen in eine aufgestellte Norm." Endlich: „Der Zögling mag, sobald er seinen eigenen Weg gehen will, den Meister nur nach Belieben beraten, ohne daß ihm dieses soll verdacht werden. Es soll eine Ehre für die Anstalt sein, wenn recht mannigfaltige Selbständigkeit sich in ihr entwickelt und kein Schulzwang aus den Werken der Zöglinge hervorschimmert. Glücklich aber der Meister, dem es gelingt, sich echte, freie Schüler zuzubilden!"

So lauteten die Grundsätze, deren Verwirklichung in der neuen Düsseldorfer Akademie erstrebt wurde. Und diesen Grundsätzen des klaren, vorurteilsfreien Geistes unseres Cornelius entsprach es auch, daß, nachdem der Meister selbst in München einen größeren Wirkungskreis gefunden hatte, mit Wilhelm Schadow andere „wahre Bestrebungen" in den Vordergrund traten als jene, auf die Cornelius selbst das Hauptgewicht gelegt hatte. Diesen Grundsätzen entspricht es auch, daß

heute neben den würdigen Vertretern einer Overbeck und Cornelius noch näher stehenden Richtung andere würdige Meister an unserer Anstalt tätig sind, die jenen seit fünfzig Jahren allmählich zurückerrungenen Stil maleriseher Auffassung und Technik im Sinne der großen Meister früherer Jahrhunderte wiederverbreiten. Diesen Grundsätzen entspricht es selbstverständlich auch, daß die Bildhauerei an unserer Akademie nicht minder würdig vertreten ist als die Malerei. Gerade an dieser „Manchfalt wahrer Bestrebungen", die wir heute freundsehaftlich an unserer Anstalt sich gegenseitig ergänzen sehen, erkennen wir unsere Übereinstimmung mit dem, was Cornelius gewollt hat. Gerade durch sie darf auch unsere Kunstschule es wagen, sich als „universitas artium" der großen „universitas literarum" in der Schwesterstadt am Rheine an die Seite zu stellen.

Wollen wir uns also vor abermaliger Verknöcherung und Einkapselung im Hergebrachten bewahren, so muß uns für alle Zukunft klar vor Augen stehen, daß unsere wiedergeborenen Akademien mit vollster Absicht auf Grundsätzen aufgebaut sind, die den diametralen Gegensatz zu den früher „akademisch" gescholtenen Grundsätzen bilden. Und nicht nur in diesem verbrauchten Sinne will und soll unsere Kunst keine „akademische" mehr sein. Wir werden überhaupt in Abrede stellen, daß die Kunstakademien eine Kunst für sich haben können oder sollen. Auch für uns gibt es wieder keine besondere akademische Kunst mehr. Unser Streben aber muß sein, daß, wenn jemals eine solche Scheidung wieder der Sachlage entsprechen sollte, alle Einsichtigen sich auf die Seite der akademischen Kunst stellen und in ihr das Gegenteil von Manierismus und Mode, von Unwahrheit und Geistlosigkeit finden müßten.

Und das führt mich zur Beantwortung der dritten Frage: Welche Stellung haben die Kunstakademien zu den Kunstströmungen der Gegenwart einzunehmen? Denn es versteht sich von selbst, daß, gerade weil die Kunstakademien sich nicht einbilden, im Besitze einer eigenen Geheimkunst zu sein, um so ernster die Pflicht an sie herantritt, die „wahren Bestrebungen" von falschen Bestrebungen zu sondern; ja, es ist keineswegs ausgemacht, daß den Kunstakademien aus ihrer Eigenschaft als Staatsanstalten, die ihnen eine verantwortliche Stellung im Staatsorganismus zuweist, nicht besondere Pflichten erwachsen, nicht besondere Aufgaben ans Herz gelegt werden, die zwar an sich auch die Aufgaben jeder außerhalb der Akademiemauern gepflegten Kunst sind, deren Pflege aber den Kunstschulen des Staates besonders dann nahe liegt, wenn die außerakademische Kunst sich ihnen zu entziehen scheint.

Nicht leichten Herzens sehe ich mich diesem wichtigsten, aber auch schwersten Teile meiner Aufgabe gegenüber. Allgemeingültiges über die Ziele der Kunstakademien zu sagen, die identisch sind mit den Zielen der Kunst, erscheint fast allzu gewagt; und doch muß es versucht werden. Die Erfahrung lehrt, daß es, ganz abgesehen von der Phraseologie einer doktrinären Ästhetik, gewisse Grundwahrheiten gibt, die von allen, die sich in ernster und berufener Weise mit der Kunst beschäftigen, gleichmäßig empfunden oder doch, wenn sie ausgesprochen werden, gleichmäßig anerkannt werden. So glaube ich denn auch getrost in Ihrer aller Namen den Satz voranstellen zu dürfen, dem unser verehrter Vorsitzender schon einen ähnlichen Ausdruck verliehen hat, den Satz, daß die Kunstakademien manchen unwahren Bestrebungen der Gegenwart gegenüber das Doppelbanner der Wahrheit und der Schönheit aufpflanzen wollen auf ihre Zinnen. Der Wahrheit und der Schönheit! Ich könnte auch sagen: Der Natur und des Ideals! Praktisch ausgedrückt, würde es heißen, daß die Akademien über das treueste, eindringendste, allseitigste Naturstudium der angehenden Künstler zu wachen haben, daß sie aber zugleich durch Lehre und Beispiel verkünden sollen, die Kunst sei eine ideale Geistesmacht, mitbefähigt und mitberufen, die Menschheit zu erlösen und zu adeln.

Die Kunst ist eine Toehter der Natur und des Geistes. Die Natur ist ihre Mutter, zu der jeder einzelne Künstler in jedem einzelnen Falle zurüekkehren muß, wenn er in jener Wahrheit bleiben will, aus der allein die Schönheit hervorsprießt. Die Kunstgesehiehte zeigt, daß nur die Meister, die in steter Berührung mit der Natur geblieben sind, sich jene Individualität bewahrt haben, dureh die sie unsterblieh geworden sind. Die Mehrzahl der Künstler, welehe die Natur nicht mit eigenen, sondern nur mit den Augen eines anderen Meisters oder gar dureh die Brille einer Sehultradition angesehen haben, wird sehon von der näehsten Generation vergessen. Nur wer die Natur mit eigenen Augen ansehauen, auffassen und wiederzugeben gelernt hat, ringt sich zur Unsterbliehkeit hindurch. Unsere Zeit stellt gerade auf diesem Gebiete weit höhere Anforderungen, als man es etwa vor fünfzig Jahren tat; und die Kunstakademien haben d i e s e r Zeitströmung, weil sie gesund ist, voll nachzugeben. Die Malerei hat wieder gelernt, daß Luft, Lieht und Farbe keine minder w a h r e n , aber auch keine minder g e i s t i g e n Elemente in der Erseheinung der Dinge sind als die Formen. Sie hat eingesehen, daß nieht nur in der Behandlung der Lokalfarben, sondern aueh in der Auffassung der Lieht- und Schattenwirkungen, in der Abstufung der Lufttöne und in der Art, wie die Figuren, sei es im Freien, sei es im gesehlossenen Raume, im Lufttone stehen, selbst mit Reeht berühmte Meister hinter der vollen Wahrheit und daher, wenigstens in dieser Beziehung, auch hinter der vollen malerischen Sehönheit zurückgeblieben sind. Unsere Zeit erwartet daher von dem angehenden Künstler, daß er die Welt der Erscheinungen, sobald er überhaupt zu malen anfängt, vor der Natur selbst ebensowohl in ihren wahren Farben- und Tonwerten, als in ihren wahren Formen aufzufassen lerne. Daß der gereifte Künstler, der vollendete Meister, deshalb doch die Freiheit behält, das Gelernte aus monumentalen oder anderen Gründen stilistiseh wieder zu vereinfachen, ja gelegentlieh dekorativ zu verallgemeinern, versteht sich von selbst.

Das Banner der Natur und der Wahrheit — ich kann sogar sagen, eines gesunden Realismus — müssen die Kunstakademien als Sehlaehtpanier entgegentragen allen Richtungen, welehe lehren, der geniale Künstler trage den Maßstab der Dinge in sich selbst und das Studium vor der Wirkliehkeit könne den idealen Flug seines Geistes nur lähmen, aber auch allen Richtungen, welche, den oft genug wünschenswerten Zug zum Dekorativen einseitig in den Vordergrund stellend, einem Gemälde alle Unwahrheiten naehsehen, wenn es n u r die (freilieh unerläßliche) Bildwirkung besitzt, endlich sogar allen Riehtungen, welehe, mit ihrem angebliehen Realismus sich brüstend, natürlieh zu malen meinen, wenn sie einigen wirklich großen Meistern ein gewisses Rezept in der Behandlung der Farben und eine gewisse, bei jenen meisterhafte, bei ihnen nur bursehikose Breite der Pinselführung abgesehen haben. Diesen und noeh manchen anderen unwahren Bestrebungen haben die Kunstakademien das Banner der Natur und der Wahrheit entgegenzuhalten. Denn alle diese Richtungen führen zum Manierismus; und der Manierismus hat die alten Kunstakademien verniehtet.

Aber wie die Natur die Mutter, so ist der Geist der Vater der Kunst. Von ihrem Vater soll sie die Kraft erben, eine der großen, die Mensehheit erhebenden Geistesmäehte zu sein, wie die Wissensehaft, wie die Vaterlandsliebe, ja, wenn es erlaubt ist, Endliches mit Unendliehem zu vergleichen, wie die Religion selbst. Ich würde vielen von Ihnen gewiß sehlagender reden, wenn ieh statt dessen kurzweg die Forderung des Idealismus jeder wahren Kunst aufstellte. Eine solche Ausdrucksweise würde, riehtig verstanden, aueh mir aus der Seele gesprochen sein. Allein — verzeihen Sie! — mit den Worten „Idealismus“ und „Realismus“ in der Kunst ist in den letzten Jahrzehnten, wie früher mit den Worten Klassik und Romantik, ein so versehiedener Gebraueh getrieben worden, daß sie nieht selten zu den Worten gehören, die sieh einstellen, wo die Begriffe fehlen. Unsere Handbüeher spreehen

von idealistischen und realistischen Schulen, ja Jahrhunderten. Die gotische Kunst des 14. Jahrhunderts gilt für idealistisch, so in der altkölnischen, wie in der altsienesischen und in der altflorentinischen Schule von Giotto bis Fiesole. Die frische Kunst des 15. Jahrhunderts gilt für realistisch, so die nordische Kunst von van Eyck bis Memling, wie die italienische Kunst von Masaccio bis Domenico Ghirlandajo. Die große Kunst des 16. Jahrhunderts, in der Rafael und Michelangelo herrschen, gilt wieder für idealistisch. Im 17. Jahrhundert werden realistische und idealistische Schulen unterschieden. Die großen Holländer werden allgemein als Realisten bezeichnet. Ruisdael und Hobbema gelten für die Vertreter der realistischen Landschaft gegenüber der idealen Landschaft eines Poussin und Claude Lorrain, und selbst Rembrandt wird nicht selten schlechthin zu den Realisten gestellt, obgleich dieser einzige Meister in dem geistigen Elemente der Licht- und Farbenwirkung ein ebenso großer und ebenso subjektiver Idealist ist, wie Michelangelo in den Sphären der Formenwelt. Anderen großen Meistern gegenüber, wie Dürer und Holbein, Leonardo und Tizian, Rubens und Murillo, hält diese Unterscheidung vollends nicht stand. Sie alle werden daher mit mir übereinstimmen, ja die Zusammensetzung unseres Lehrkörpers gibt mir im voraus recht, wenn ich sage, daß es durchaus nicht die Aufgabe der modernen Kunstakademien sein kann, sich ein für allemal und einseitig auf die Seite eines so definierten Idealismus gegen einen so definierten Realismus zu stellen und beispielsweise jungen Leuten, die Memling oder Dürer, Frans Hals oder Pieter de Hoogh, Jan van der Meer van Delft oder Hobbema zum Vorbilde nehmen wollten, dieses zu untersagen und sie statt dessen immer wieder nur auf Michelangelo und Rafael, auf Poussin und Claude Lorrain oder gar auf Stephan Lochner und Fiesole hinzuweisen. Nein! das kann der Sinn unserer Forderung der Idealität der Kunst nicht sein. Jede wahre Kunst enthält ein gutes Stück Realismus und ein gutes Stück Idealismus; aber eben weil diese Ausdrücke vielfach falsch gedeutet werden, sage ich lieber: in jeder wahren Kunst nimmt das vor der Natur gemachte Studium den Weg durch den Geist und die Phantasie des Künstlers, ehe es zum Kunstwerke wird. Auch die Werke der realistischsten der Realisten genannten g r o ß e n Meister beweisen dieses ausnahmslos. Beispiele würden Sie ermüden. In den verschiedenen Fächern wird ihrer Natur nach bald das natürliche, bald das geistige Element vorwiegen. Die Grenzen sind hier fast unsichtbar. Es wäre gewagt, den Akademien vorschreiben zu wollen, welchen Grad des geistigen Prozesses sie auf eine vor der Natur gemachte Studienskizze angewandt sehen müssen, um ein Kunstwerk als ein ihr würdiges Kunstwerk anzuerkennen. Ohne geistigen Prozeß aber, durch den solche Skizze zum Bilde, die zufällige Wirklichkeit zur künstlerischen Wahrheit wird, gibt es keine echte Kunst. Daran müssen wir festhalten. Festhalten aber müssen wir selbstverständlich auch daran, daß der Spieß nicht umgedreht und den großen in der Regel idealistisch genannten Meistern nunmehr der Krieg erklärt werde. Es ist heute nicht ganz überflüssig, zu betonen — wer in verschiedenen Künstlerkreisen verkehrt hat, weiß es — es ist nicht überflüssig, zu betonen, daß, wenn auch alle Welt Männer wie Michelangelo und Rafael nicht mehr verstehen wollte, es dann gerade den Kunstakademien Herzenssache wäre, den Formen- und Seelenadel dieser Meister zu retten.

So werden wir denn auch das Panier des Idealismus zu entfalten haben im Kampfe gegen Strömungen, die den großen, strengen, ernsten Stil in der Kunst für einen überwundenen Standpunkt erklären, im Kampfe gegen die noch weiter gehenden Richtungen, die der Kunst, wenn einmal die farbige Photographie erfunden würde, nichts weiter zu tun übrig lassen würden, im Kampfe gegen die wohlgemeinten Theorien, die den Satz, es komme nur auf das Wie und nicht auf das Was der künstlerischen Darstellung an, bis zur Absurdität verallgemeinern, endlich auch gegen alle Versuche, die Kunst zum Handwerke, das nach Brot geht, zu erniedrigen. Wir

werden Cornelius zu uns allen sagen lassen, was er seinen Schülern sagte: „Unser Glück ist die Ausübung unseres Berufes und damit sind wir reicher als die Reichsten." Kurz, wir verlangen von der Kunst einen Geist, der zum Geiste rede, eine Seele, die zur Seele spreche; wir verlangen von den Kunstakademien, daß sie das lautere Feuer heller Begeisterung auf ihrem Herde ewig brennen lassen, einer Begeisterung, die aus dem Herzen stammt und den Geist der Menschheit emporträgt in reine, über irdische Sorgen und irdische Wünsche erhabene Sphären.

Nur durch eine Idealität in diesem Sinne des Wortes kann die Kunst die Stellung einnehmen, die ihr im Leben der Völker zukommt, eine Stellung, welche die Akademien, gerade weil sie Staatsschulen sind, fördern müssen. Und das führt mich zu den letzten Andeutungen, die ich zu geben habe.

Voranstellen muß ich freilich auch hier einen Satz, der die Freiheit der Kunst wahrt. Die Kunst ist sich selbst Zweck. Als selbständige Geistesmacht steht sie neben den anderen Geistesmächten, welche die Völker zu erziehen berufen sind. Die Kunst ist die Dienerin keiner dieser Geistesmächte; aber sie kann einen Bund mit ihnen schließen, einen Bund, der die nationalen Erziehungserfolge jeder dieser Mächte noch besser zu verbürgen imstande ist. Daß diese Bürgschaft gegeben werde, liegt im Interesse der Menschheit, liegt gerade in unserem materiellen, zerfahrenden, alles unterwühlenden Zeitalter im Interesse des Staates. Die Kunstakademien, die sich ihrer Eigenschaft als nationale Erziehungsanstalten bewußt sind, werden daher, ohne in einem solchen Bunde das ausschließliche Heil der Kunst zu erblicken, doch die Pflege inniger Beziehungen zu den anderen großen Geistesmächten als ihre Pflicht ansehen.

Die Religion hat den Bund mit der Kunst seit den ältesten Zeiten als eine Bürgschaft ihres eigenen Erfolges in Anspruch genommen; und die Kunst verdankt in erster Linie ihrem Bunde mit der Religion ihre eigene Erziehung zu einer Geistesmacht. Die Architektur ist erst an den Aufgaben, welche die Gotteshäuser ihr gestellt haben, zur Kunst gereift. Die Bildhauerei hat in den religiösen Werken des Phidias ihre höchsten Triumphe geliefert. Die Malerei hat zu allen Zeiten und bei allen Völkern aus der religiösen Begeisterung eine lange Reihe ihrer herrlichsten Werke geschöpft. Je fremder der Volksgeist der religiösen Kunst wird, desto weniger dürfen die Kunstakademien den Einfluß unterschätzen, den die Kunst im Bunde mit der Religion auf die Erziehung des Volkes hat.

Von den Wissenschaften hat die Kunst besonders die Geschichte zur Bundesgenossin erkoren. Die Geschichte aber, als reinste Quelle echter Vaterlandsliebe, fällt in ihrer künstlerischen Gestaltung mit dieser zusammen. Die Kunst im Bunde mit der Geschichte ist zugleich die Kunst im Bunde mit der Vaterlandsliebe. Auch die historische Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes hat daher gerade in Zeiten, in denen das Interesse an ihr zu erlöschen droht und in Zeiten, in denen die Vaterlandsliebe systematisch untergraben wird, den vollsten Anspruch, wenigstens von den Kunstakademien nicht beiseite geschoben zu werden. Gerade hier fällt ihre Eigenschaft als Staatsschulen am meisten ins Gewicht.

Die Künste können aber auch durch einen Bund unter sich ihre eigene Wirksamkeit erhöhen. Die monumentale Kunst, die recht eigentlich aus dem Bunde der drei Künste, die an den Akademien gelehrt werden, aus dem Bunde der Architektur, der Malerei und der Bildhauerei, oder wenigstens aus dem Bunde zweier von ihnen, hervorgeht, wird schon, weil nur die Kunstakademien sie alle drei lehren, in ihnen gepflegt und gehegt werden müssen; und gerade die monumentale Kunst kann nicht nur durch den Ernst ihres Stils, die Größe ihrer Aufgaben und die Erhabenheit ihrer Gedanken, sondern auch durch die Öffentlichkeit, an die sie sich wendet, den größten Einfluß auf die ästhetische Erziehung der Nation haben.

Dem schließt sich der Bund der bildenden Künste mit der Dichtkunst an. Aus ihren Wechselwirkungen sind von jeher eine Fülle der edelsten und ergreifendsten Schöpfungen hervorgegangen. Einerseits tritt die Kunst als Illustration ja oft genug geradezu in den Dienst der Poesie. Fern sei es von uns, die Illustrationen, die geistreiche Meister zu unseren Dichtern geschaffen haben, mit Mißgunst anzusehen. Aber die Kunstakademien haben gerade als Wächterinnen der Freiheit der Kunst ihren Bund mit der Poesie doch in freierer und höherer Art aufzufassen. Cornelius sah auch hier das Rechte. „Es taugt nicht," sagte er, „den Dichtern nachzudichten. Unsere Kunst ist frei und muß sich frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter. Das ganze Leben soll von ihnen durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir dichten, nicht für uns dichten lassen." Daß das Stoffgebiet, das die Dichter überliefert haben, eine unerschöpfliche Fundgrube für den Maler und den Bildhauer sei, wollte Cornelius damit gewiß nicht leugnen; aber er sah die Wahrheit, daß dieser Stoff aus der poetischen in die malerische Phantasie hinübergeleitet und aus ihr neu geboren werden müsse, um zum Gemälde zu werden, und daß die Begeisterung, welche die eine Kunst entzündet, auch von jeder Gleichheit des Stoffes abgesehen, in der anderen die schönsten Früchte tragen kann. Deshalb werden auch Vorträge über die Werke der Dichtkunst an unseren Akademien gehalten; aber wir werden sie so einzurichten haben, daß die Dichtwerke die Phantasie der jungen Künstler befruchten, ohne daß wir uns anmaßen, ihnen vorzuschreiben, wie die Kunstgelehrten zu Zeiten der Zopfakademien es taten: Male diese oder jene Szene dieses oder jenes Dichters!

Die Selbständigkeit der Kunst ist in diesen, wie in allen Fällen, auch an den Akademien ihre erste Lebensbedingung. Die Kunst ist selbst eine Geistesmacht. Wenn ihr Bund mit jenen anderen großen Geistesmächten einmal nur auf Kosten der Zwecke, die sie schon aus sich selbst erfüllt, zu erreichen wäre, so müßten diese eigensten Zwecke auch an den Akademien unbedingt vorangestellt werden. Ich glaube gerade im Sinne der allverehrten religiösen, historischen und monumentalen Meister unserer Akademie zu sprechen, wenn ich dieses konkret so ausdrücke: Auch den Kunstakademien steht der wirkliche, echte Künstler, dessen Kunst zufällig nicht im Bunde mit einer jener anderen Geistesmächte steht, unter allen Umständen höher als der schwache Künstler, der seiner Blöße den Mantel der Religion oder der Vaterlandsliebe oder monumentalen Strebens umhängt. In schwachen Händen dienen weder die religiöse noch die historische Kunst weder der Kunst noch der Religion oder der Vaterlandsliebe. Wie der große Lyriker unzweifelhaft ein größerer Dichter ist als der schwache Dramatiker, so ist der große Genre-, Porträt- oder Landschaftsmaler unzweifelhaft ein größerer Künstler als der mittelmäßige Historienmaler. Das werden auch die Kunstakademien anerkennen. Denn auch die Kunstakademien sind weder Treib- noch Krankenhäuser. Auf die Persönlichkeiten ihrer Lehrer kommt zunächst alles an. Nur die unbedingte gegenseitige Wertschätzung in ihren künstlerischen Eigenschaften ermöglicht das friedliche und ersprießliche Zusammengehen der verschiedensten Richtungen, ermöglicht jene „Mannchfalt wahrer Bestrebungen", welche die Neubegründer der Düsseldorfer Akademie ihr ans Herz legten und die heute ihr Stolz sind.

Wünschen aber wollen wir und darauf hinarbeiten wollen wir, daß auch unserer Anstalt beschieden sein möge, nach wie vor ganze Künstler zu bilden, Künstler, die den Aufgaben, die die Kunst dem Staate stellt, oder sagen wir umgekehrt, die der Staat der Kunst stellt und hoffentlich immer stellen wird — schon die leeren Wände und Decken dieses Hauses mahnen an solche Aufgaben — mit ernstem, großem Sinne und mit weihevollem Geiste genügen können.

* * *

Ich bin zu Ende. In der guten alten Zeit wurde die Aufgabe, die mir heute zuteil geworden ist, als die Aufgabe bezeichnet, die „Lobrede" zu halten. Ich habe nicht pro domo sprechen, habe unserer Akademie nicht die „Lobrede" halten wollen. Daß aber die Düsseldorfer Akademie keine Ursache hat, mit Scham und Reue aus dieser Einkehr in sich selbst bei ihrer Einkehr ins neue Haus hervorzugehen, beweisen Ihnen die mehr als fünfzigjährigen Erfolge dieser ersten der nach den neuen Grundsätzen wiedergeborenen Anstalten, beweisen Ihnen die edlen Werke hier gebildeter Meister, die in die ganze Welt hinausgehen, beweist Ihnen die Berufung Düsseldorfer Lehrkräfte an alle Schwesteranstalten unseres Vaterlandes.

Unsere Erfolge müssen freilich noch immer besser werden. Die Kunst ist kein Spiel, sie ist ein rastloses Ringen und Streben nach dem Höchsten. Rastlos und redlich wollen auch wir arbeiten, um das Ziel zu erreichen, das uns winkt.

Lassen Sie uns im Geiste auch über der Eingangspforte dieses neuen Hauses, das wir somit beziehen, beim Ein- und Ausgange in Flammenschrift die Worte „Natur und Genius" lesen. Dann mag auch unser Wirken dem Vaterlande zugute kommen. Dann mag auch unsere Kunst unser Volk erlösen helfen von den Krankheiten, die es heimsuchen. Dann wird auch dieses stattliche neue Gebäude weithin sichtbar leuchten, ein heiliger Tempel der Wahrheit und der Schönheit.

VIII. Wasser im Städtebild*)

1.

Wasser ist das erste Naß gewesen, mit dem die Menschen ihren Durst gelöscht, Wasser der erste Spiegel, in dem sie ihr Antlitz beschaut, Wasser die erste Kraft, die sie gebändigt haben, und Wasserwege sind auch die ersten Straßen gewesen, auf denen sie in künstlichen Fahrzeugen dahingeglitten sind. Die Kunst, Kanäle von den Strömen abzuleiten, war schon den alten Mesopotamiern und Ägyptern bekannt; die Kunst aber, in ausgehöhlten Baumstämmen über die Wasserflächen dahinzufahren, können wir gar bis in die vorgeschichtliche Zeit der Pfahlbaudörfer zurückverfolgen.

Jene auf Pfählen im Wasser stehenden, durch Laufbrücken mit dem Ufer verbundenen, rings von schimmernden Wogen umflossenen Wohnungen der Urgeschichte, die wir Pfahlbauten nennen, haben sich besonders in den Seen der Voralpen wiedergefunden. Noch heute aber stehen ihresgleichen zahlreich an den Küsten der melanesischen und malaiischen Inseln. Dort wie hier waren es unzweifelhaft Nützlichkeitsgründe, die die Ur- und Naturvölker veranlaßten, sich auf Pfählen im Wasser anzusiedeln: die Furcht vor den wilden Tieren und Menschen des Landes, die einträgliche Lust an der Jagd und am Fischfang, halb unbewußt wohl auch das Bedürfnis nach Reinlichkeit werden die Hauptantriebe zur Flucht aufs Wasser gewesen sein. Aber die Freude an dem Leben und Treiben auf den labsalbringenden grünen Wellen, in denen die Sonne des Himmels und die Augen der Geliebten sich widerspiegelten, wird sich auch bald als solche geltend gemacht und die Seeanwohner auf den Fluten festgehalten haben. Jedenfalls waren die Pfahlbauorte der Vorzeit so reichlich mit „Wasser im Städtebild" versehen, wie keine späteren Dörfer und Städte Europas.

Die bedeutendsten geschichtlichen Städte haben wenigstens die Nähe größerer Wasserflächen aufgesucht. Die griechischen Städte siedelten sich um Burgberge an, von denen man einen prächtigen Fernblick aufs blaue Meer genoß; ihre Flüsse waren meist klein und wasserarm; aber welche Rolle diese Flüßchen in der Phantasie der Bewohner der griechischen Städte spielten, beweisen die Dichter, die Athens Ilissos und Kephissos, Olympias Alpheios und gar Thebens Dirkebächlein besangen. Die größten und volkreichsten Städte entwickelten sich jedoch schon im Altertum am Meere oder an mächtigen Flüssen. Tyrus, Sidon, Karthago, Ephesos, Milet waren wirkliche Seestädte; Babylon wurde vom Euphrat, das „hunderttorige Theben" Ägyptens wurde vom Nil, Rom wurde vom Tiber durchflossen. Von den natürlich gewordenen und gewachsenen europäischen Städten des Mittelalters und der Neuzeit wird sich kaum eine nennen lassen, die nicht ihren Fluß oder doch ihren Bach hatte. Selbst die wasserärmsten Großstädte der Neuzeit sind stolz auf ihre Flüßchen: Madrid auf seinen Manzanares, Leipzig auf seine Pleiße, Brüssel auf seine Senne. Ursprünglich aber hatten auch alle geschichtlichen Städte das Wasser nicht seiner Schönheit, sondern seines Nutzens wegen gesucht. Daß es ihnen auch zum Schmucke gereichte, entdeckten sie erst allmählich, als ihr Schönheitsgefühl erwachte.

*) Dieser Aufsatz ist 1900 geschrieben. Er erschien zuerst in der Hamburgischen Wochenschrift Der Lotse, I, 1901, S. 509 ff. u. S. 573 ff. Dem Neudruck in der vorliegenden Sammlung ist nur wenig hinzugefügt worden.

Die Unterscheidung zwischen „natürlichen“ und „künstlichen“ Städten rührt, glaube ich, von dem verstorbenen W. H. Riehl her. Als „natürlich“ bezeichnete er die Städte, deren Anlage nicht durch einen höheren Befehl beeinflußt und daher auch nicht von einem einheitlichen Willen geleitet war, sondern sich, den gegebenen Verhältnissen und dem Bedürfnis der Bewohner entsprechend, allmählich aus sich selbst heraus entwickelt hatte. Zu den „natürlichen“ Städten in diesem Sinne gehören von Haus aus die meisten Städte dieser Erde, deren Namen auf aller Lippen sind. Aber die „künstlichen“ Städte beginnen doch schon im Gebiete der altgriechischen Sprache sofort nach den Perserkriegen. Hippodamos von Milet hieß der Staats- und Baugelehrte, der, nachdem Themistokles Athen durch gewaltige Mauern mit seiner von den Persern in einen Trümmerhaufen verwandelten Hafenstadt Piräeus verbunden hatte, deren Anlage nach einem einheitlichen Plane mit regelmäßig sich schneidenden Straßen und einem großen, von Säulenhallen umgebenen Marktplatze in der Mitte veranlaßte und durchsetzte. Ob er bei diesem Neubau des Piräeus die Wasserfläche des Hafens im Stadtbilde zur besonderen Geltung brachte, hören wir nicht. Wohl aber hören wir, daß derselbe Hippodamos die neue Stadt Rhodos als Hauptstadt der gleichnamigen Insel nach einem so vollkommen einheitlichen Entwurf um das leuchtende Becken des Hafens anlegte, daß sie „wie ein einziges Haus“, und zwar wie ein antikes Theater mit seinen Rängen und Keilen im Halbrund vom Wasser aus anstieg. Den Spuren des Hippodamos von Milet folgten dann die Baumeister der großen Städte, die unter Alexander dem Großen und seinen Nachfolgern künstlich und einheitlich dem Boden entstiegen. Bezeugt wird die kunstvolle Regelmäßigkeit der Anlage besonders für Alexandrien an der Nilmündung, für Antiochien am Orontes, für Smyrna, Halikarnassos, Priene, Milet und Mytilene. In Alexandrien wirkten die Schloß- und Museumsbauten mit den gewaltigen, vom Leuchtturm Pharos beherrschten Hafenanlagen zu einem von Wasserspiegeln durchschimmerten Ganzen zusammen; und wie hübsch in Antiochien der Fluß sich in die Stadt schmiegte, verrät uns noch eine im Vatikan erhaltene Marmornachbildung der von Eutychides herrührenden Gruppe, die die Stadtgöttin von Antiocheia auf dem Felsen thronend und zu ihren Füßen emporstrebend den Flußgott des Orontes darstellt. Es ist das anschaulichste Stück anthropomorphischer Landschaftsplastik, das uns aus dem ganzen Altertum erhalten ist.

Dann war das 18. Jahrhundert wieder eine Zeit künstlicher Städtegründungen. In Rußland trat der „natürlichen“ Hauptstadt Moskau die „künstlich“ auf Geheiß des großen Peter dem sumpfigen Gestade der prächtigen Newa entsprungene neue Hauptstadt St. Petersburg gegenüber; im Bereiche des jetzigen Großherzogtums Baden stellte sich der herrlichen, vom Neckar durchflossenen „Natur“-Stadt Heidelberg die „künstliche“ Residenzstadt Karlsruhe zur Seite, deren Straßen Markgraf Karl III. fächerförmig von seinem Jagdschlosse ausstrahlen ließ, und auch Mannheim ist eine „künstliche“ Stadt mit rechtwinklig sich schneidenden Straßenzügen; in Amerika wurde neben den „natürlich“ aufsprießenden großen Seestädten die Bundeshauptstadt Washington durch einen einheitlichen künstlerischen Willen gegründet; ihre Hauptstraßen nehmen sich wie die Speichen eines großen Rades aus, in dessen Mittelrund das Kapitol aufragt. Die neuen Stadtteile der gegenwärtig im Aufschwung begriffenen Großstädte aber pflegen überall nach einheitlichem Plane angelegt, ihre alten Stadtteile dementsprechend umgemodelt zu werden. Paris machte vor sechs Jahrzehnten unter Haußmanns Leitung den Anfang. Die übrigen Städte folgten. Nicht aber Fürstenlaune, sondern der in Bauordnungen kristallisierte Wille der städtischen Baubehörden pflegt jetzt die Straßenzüge vorzuschreiben; und wohl den Städten, deren Baubehörde von verständigen und geschmackreichen Künstlern beraten ist. Insofern gehören unsere modernen Städte wenigstens mit ihren neueren Stadtteilen alle zu den „künstlichen“ Städten, zu den „Kunststädten“ würde ich noch lieber sagen,

wenn dieser Begriff nicht schon vergeben wäre. Wie die Kunst übrigens überall von Zeit zu Zeit zur Natur zurückkehrt, so suchen auch die Theoretiker und Praktiker der neuen Städtebaukunst wieder Fühlung mit den „Natur"-Städten. Sie empfehlen wieder, die Straßen sich in schön geschwungenen Schlangenlinien entwickeln zu lassen, wie die Zeil in Frankfurt a. M., wie High Street in Oxford oder wie der Canale grande in Venedig. Da die gerade Linie die nächste Verbindung zwischen zwei Punkten ist und bleibt, wird der nach nächsten Verbindungen strebende Hauptverkehr der Städte sich die gewundenen Straßen freilich kaum gefallen lassen. Für beschaulichere Stadtteile aber wird man gern zu ihnen zurückkehren. Man denke an die Badestraße in Hamburg, vor allen Dingen aber an die den alten Umwallungen folgenden gebogenen Straßenzüge zahlreicher Städte Europas.

Je größer die Städte werden, desto mächtiger befällt ihre armen Bewohner das Heimweh nach dem verlorenen Paradiese der Natur, nach Wäldern, Hainen, Felsen und Wiesen, nach rauschenden Strömen, plätschernden Quellen, murmelnden Bächen und tosenden Wasserfällen. Das Ohr verlangt dabei gelegentlich so gut sein Recht wie das Auge. Neben den städtischen Baumpflanzungen, Park- und Gartenanlagen, über die Camillo Sitte in dieser Zeitschrift gesprochen hat, kommen dabei vor allen Dingen die Wasserflächen, die Wasserstürze und Wasserstrahlen in Betracht, die in der dürren Häuserwüste bestimmt sind, das Auge, das Ohr und selbst das Gefühl zu erquicken. Von den Seen, Teichen und Wasserkünsten, die zu den Parkanlagen der großen Städte gehören, will ich jedoch nicht reden, sondern nur von dem Wasser, das sich dem eigentlichen Städtebilde einfügt und in unmittelbarem Zusammenhang mit den städtischen Gebäuden zur Geltung kommt.

Zu den Städten, in deren künstlerischem Bilde das Wasser eine Hauptrolle spielt, zieht unsere Sehnsucht uns immer zurück; und in unserer Erinnerung leben hauptsächlich jene Plätze und Plätzchen der minder wasserreichen Städte, in denen sie wenigstens kleine Wasserspiegel zur Geltung bringen oder rauschende Wasserkünste entfalten. Stuttgart ist zum Beispiel eine schöne, aber da der Neckar in einiger Entfernung vor ihr vorüberfließt, eine wasserarme Stadt. Wenn ich aber an Stuttgart denke, sehe ich im Geiste vor allen Dingen die Springbrunnen an seinem Schlosse, seinen Galateabrunnen und den kleinen Feuersee, in den die neue Johanniskirche, von grünen Bäumen begleitet, hineingebaut ist. Am Wasser hängt, zum Wasser drängt nun einmal die Seele des Menschen. Der größte Teil der Erdoberfläche besteht ja auch, wie die Geographie uns lehrt, aus Wasser; das Wasser sei das vornehmste, sang Pindar; und Thales, der altgriechische Weltweise, erklärte das Wasser sogar für den Urgrund aller Dinge.

Gibt es Regeln dafür, wie Stadt und Wasser zusammenwirken müssen, um uns künstlerisch und seelisch zu befriedigen? Allgemeingültige und ausnahmslose Regeln sicher nicht. Gerade für den Zusammenklang von Kunst und Natur gibt es hundert annehmbare Möglichkeiten. Nicht an Regeln, sondern an Beispiele wollen wir uns halten; aber Beispiele enthalten doch Lehren, und einige davon werden sich, um zu zeigen, worauf es ankommt, im voraus zusammenfassen lassen.

Der künstlerische Eindruck der wirklichen Seestädte wird meinem Empfinden nach zunächst durch die großen Hauptlinien bedingt, die der obere Stadtumriß gegen die Luft, der untere Stadtumriß gegen das Wasser beschreibt. Liegen die dekorativen Hauptlinien, die einem umrahmten oder umrahmt gedachten Bilde Stil und Haltung geben, zumeist an der Scheide zwischen Dunkel und Hell, so kommen gerade diese Linien bei den am Wasser gelegenen Städten, deren Luftlinie sich obendrein noch in den Wellen spiegelt, doppelt und dreifach in Frage. Daß diese Linien in guten Verhältnissen und vornehmer oder empfindungsvoller Führung ineinander greifen, ist ein Haupterfordernis jeder künstlerischen Wirkung einer Seestadtansicht. Völlig verschieden wirken diese Linien zunächst, je nachdem das

Meer die nach außen geschweiften Häuserreihen umspült oder als Bucht in die einwärts geschweifte Stadt eindringt. Von wesentlicher Bedeutung ist es aber auch, ob die unmittelbar an der See gelegenen Stadtteile nur Geschäftshäuser, Schiffsmasten und Hafendämme zeigen, wie es sich bei den meisten Seehandelsstädten aus den Verhältnissen von selbst ergibt, oder ob sie ihre vornehmen öffentlichen Gebäude, ihre Wohnpaläste und ihre Gasthöfe an den Strand verlegen, wie das zunächst und in vollem Maße nur bei den eigens für den Luxus- und Gesundheitsaufenthalt am Meere errichteten Städten in der Art Nizzas und Brightons der Fall sein kann.

Am Strande von Bajae und von Antium wirkten schon in der alten Römerzeit die Prachtvillen der reichen Großstädter im engsten Zusammenhange mit dem Meere, und daß die Römer sich des Reizes dieses Zusammenhanges bewußt waren, zeigt sich in ihrer Vorliebe dafür, die Villenanlagen vom Strande aus ins Meer hinauszubauen.

Übrigens kann die Wasserseite einer Seestadt, deren ganzes Gestade den Hafenanlagen dient, malerisch betrachtet, anziehender sein, als die Uferstraße eines Luxusstadtteils, und baulich betrachtet, können die Linien der Hafendämme, je nach der Art wie sie sich den Uferumrissen fügen, viel dazu beitragen, die Ansicht kleinlich und zerrissen oder groß und einheitlich zu gestalten. Großartig stehen zum Beispiel die neuen Molen von Genua im Stadtbilde. Die Ausdehnung der Meeresfläche bringt es mit sich, daß es dabei weniger auf fein gestimmte Einzelheiten als auf das Zusammenwirken der durch hervorragende Anhaltspunkte fürs Auge gegliederten großen Massen ankommt. Die Einfahrt in den mächtigen, von Docks und Geschäftshäusern umgürteten Hafen von Neuyork gewährt einen Anblick von unvergleichlicher Großartigkeit, weil die Hauptlinien der mit Häuserreihen besetzten Inseln durch die Mündungen der Flüsse und Meeresarme gegliedert sind, weil die zahlreichen Schiffe die Nüchternheit der Gebäude verdecken, weil den zwanzigstöckigen Turmhäusern der Hauptstadt jedenfalls eine mächtige Fernwirkung zukommt und weil das Riesenstandbild der Freiheit, das aus den Wellen emporsteigt, dem Auge einen wirklichen und der Seele einen idealen Anhalt in der Fülle der Erscheinungen bietet.

Flußstädte, die sich nur an *einem* Ufer ihres Stromes hinziehen, werden, wenn dieser breit genug ist, in manchen Beziehungen wie Seestädte angesehen werden können. So Lissabon, dessen Berg- und Häuserlinien mir freilich weniger monumental erscheinen als anderen. Ist der Fluß schmaler, so hat natürlich das gegenüberliegende Ufer ein kräftigeres Wort mitzusprechen. So schon bei den Städten, die an einer Seite des Rheines liegen. Ob das Ufer, das die Stadt einnimmt, flach oder hoch ist, kommt, wie bei Seestädten, so auch bei einseitigen Flußstädten, natürlich wesentlich in Betracht. Von kleinen Orten, die lediglich in ihrer Landschaft wirken, ist hier natürlich keine Rede. Die Wasserseite größerer Flußstädte wird, auch wenn sie nur an einer Seite des Wassers liegen, durch feste Quadermauern geschützt und gestützt und zum Anlegen von Schiffen mit Landungsbrücken ausgestattet sein. Wie man sich in der nächsten Umgebung von Prachtgebäuden eine architektonische Stilisierung des Gartens oder Parkes gefallen läßt, ja wünschen mag, so wird das Auge vor festen Ufergebäuden aus künstlerischen wie aus praktischen Rücksichten auch den Flußrand auf diese Weise stilisiert zu sehen verlangen. Je mächtiger die Gebäude der Uferstraße sind, desto fester werden auch die Stützmauern des Flußrandes sein müssen; je reicher und prächtiger sie sind, desto unmittelbarer werden sie sich im Flusse spiegeln dürfen; wo aber die Baukunst dem Gestade nur wenig Ansehen verleiht, auch die Gebäude an sich nüchtern und unmalerisch sind, wird das Auge gebieterisch verlangen, Baumgrün oder Gartenanlagen zwischen dem Flusse und den Häusern vermitteln zu sehen; und dieses Bedürfnis wird sich desto zwingender geltend machen, je flacher das Stadtgelände sich am Flusse entlangzieht. Man denke nur an die „Boompjes" in Rotterdam. Bei Städten,

die sich an bergige Küsten lehnen, werden die Umrisse, die die natürlichen Höhenzüge in den Himmel zeichnen, in solchem Maße den Gesamteindruck beherrschen, daß der Baukünstler nur hier und da wird nachhelfen können. Bei flach gelegenen Städten aber kommt es für den Reiz der Ansicht um so entscheidender auf die Ausbildung der Luftumrisse durch die Abstufung hoher und niedriger Gebäude hinter der Vorderreihe an, als sie sich, vom Flusse aus gesehen, im Spiegelbilde verdoppeln. Ein kräftiger Rundturm, an einem Endpunkte der Stadt zur Ausgleichung der Massen der hochgetürmten Hauptkirche entgegengestellt, ein wohlgestalteter Hausbau, der an der richtigen Stelle an oder hinter der Uferstraße hervorragt, kann der Silhouette einer am Flusse gelegenen Stadt plötzlich einen ungeahnten Reiz verleihen. Die richtigen Verhältnisse, die richtigen Abstände, die richtige Verteilung der Massen sind dabei alles. Wie weit solche Verhältnisse und Abstände sich nach Maßen, wie denen des „goldenen Schnitts“ und des gleichseitigen Dreiecks oder nach anderen Regeln berechnen lassen, soll hier nicht untersucht werden. Mit feiner künstlerischer Empfindung wird auch der Städtebaumeister oft größere Wirkungen erzielen als mit allen Berechnungen, und als der größte Künstler erweist sich auch hier manchmal, nicht immer, der Zufall.

Andere Gesichtspunkte, als für die Wasseransichten der einseitigen See- und Flußstädte, ergeben sich für die Betrachtung und die Behandlung von Flüssen, die mitten durch eine Stadt strömen, von Kanälen, die die Häuserblöcke durchschneiden und von kleineren, rings umbauten Wasserbecken im Innern der Städte. Je kleiner der Wasserspiegel ist, desto feiner werden auch die Verhältnisse der Gebäude sein, desto sorgfältiger werden auch ihre Einzelheiten durchgebildet sein müssen, um sich mit dem Wasser zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen. Die Flüsse, die mitten durch eine Stadt fließen, befreien das Städtebild von vornherein vom geometrischen Zwange; richten sich Hauptstraßen der Stadtteile nach den Windungen des Flußlaufs, so wird ein schachbrettförmiger Straßennetzentwurf von vornherein keine besondere Aussicht auf Verwirklichung haben. Mitten in der Stadt wird ein ansehnlicher Fluß seine durchs Auge die Seele erquickende Kraft am siegreichsten offenbaren. Mitten in der Häuserwüste ist der Fluß ein sich stets erneuerndes Stück der großen Natur selbst. Von seinen Wellen getragen, schweifen die Gedanken empor zum Waldgebirge, dem er entsprungen ist, und hinab zum Weltmeer, dem er entgegeneilt; in seinen Spiegelflächen sieht auch der gesenkte Blick der Schwermut das Licht der Sonne strahlen und die Wolken des Himmels ziehen; selbst das Wehen des Windes verwandelt sich auf dem Strome zu einem Schauspiel fürs Auge und zu einer Anregung für die Einbildungskraft.

Soll die Bebauung der Uferstraßen eines die Stadt durchströmenden Flusses uns künstlerisch erfreuen, so wird aber auch ein gewisses Gleichgewicht in der Verteilung der Baumassen zu seinen beiden Seiten unerläßlich sein. Je breiter der Strom ist, in desto freierem Sinne wird einerseits diese Verteilung vorgenommen sein können, desto weniger störend wird anderseits aber auch eine symmetrische Gegenüberstellung massiger Prachtbauten wirken. Je schmaler der Fluß ist, desto strenger wird das Gleichgewicht der Gesamtmassen, desto freier aber auch die Symmetrie im einzelnen sein müssen. Je sorgfältiger die geometrische Gleichstellung in beiden Fällen vermieden wird, desto organischer werden die Anlagen wirken. Auf das richtige Gefühl für Verhältnisse kommt auch hier alles an.

Eine besonders hervorragende technische und künstlerische Aufgabe stellt den Baumeistern dann die Überbrückung der Flüsse im Städtebild. In alten, auf natürlichem Wege entstandenen Städten und Stadtteilen ergeben sich die Überbrückungsstellen von selbst aus den Verhältnissen. Bei künstlichen Neuanlagen müssen sie zunächst aus dem Geiste des Bebauungsplanes hervorgehen, muß die Lage jeder einzelnen Brücke aber, natürlich dem praktischen Bedürfnis entsprechend,

mit feinem Stil- und Naturgefühl, die in der Regel Hand in Hand gehen, abgewogen werden. Die Formensprache der Brücken bildet eine Frage für sich. Sie wird sich nach der Höhe der zu verbindenden Ufer, nach der Breite und nach den Windungen des zu überbrückenden Flusses, nach der Art und dem Stil der angrenzenden Gebäude, aber auch nach dem gegebenen Baumaterial zu richten haben. Eine Idealbrücke müßte so hoch sein, daß alle Schiffe ihres Flusses ungehindert unter ihr dahinziehen können, und zugleich so niedrig, daß die Fahrstraßen, die sie verbindet, keiner störenden Steigung bedürfen. Aber diese Forderungen werden sich kaum jemals vereinigen lassen. Bald werden die Stadtbrücken auf großen Vorbauten langsam ansteigen, bald werden sie sich für den Schiffsverkehr öffnen lassen müssen. In London war bis vor einigen Jahren die London Bridge, über die der Verkehr der hochmastigen Seeschiffe nicht stromaufwärts ging, die letzte Brücke über der Themse vor ihrer Mündung. Jetzt spannt sich im Bereich des Schiffsverkehrs noch die zum Aufdrehen eingerichtete Tower Bridge über den Strom. Die einzige Brücke innerhalb eines Großstadtbildes, unter der „der höchsten Schiffe höchste Masten" dahinziehen, ist, wenn ich nicht irre, die Brücke über den East River, die Neuyork mit Brooklyn verbindet. In Dresden senken die Elbschiffe ihre Masten und Schornsteine vor den Brücken. Für den Brückenbau ist die Eisenkonstruktion wie geschaffen; und die Neuzeit hat gerade am großstädtischen Brückenbau gelernt, aus Eisen konstruierte Bogen gefällig zu machen und dem Eisen seine eigene Formensprache künstlerisch zu gestalten. Von Ausnahmen abgesehen aber werden im Städtebilde Steinbrücken angenehmer aufs Auge wirken als Eisenbrücken. London Bridge mit ihren fünf Granitbogen wirkt stilvoller als Westminster Bridge trotz des edlen Schwungs, der ihre Eisenbogen auszeichnet. Die neue Eisenbrücke bei Blasewitz, die technisch ein Wunderwerk sein mag, ist künstlerisch ein Ungeheuer. An der neuen steinernen Albertsbrücke in Dresden aber wird jeder seine Freude haben. Daß die Spannweite der Bogen groß genug sein muß, um den Verkehr auf dem Flusse nicht zu hemmen, ist freilich eine Notwendigkeit, der unter Umständen alle künstlerischen und kunstgeschichtlichen Rücksichten weichen müssen. Die Gestalt der Bogen aber, ob flach, ob rund, ob hoch, kann durch Schönheitsgefühl geadelt werden.[1])

Von den künstlichen Kanälen im Städtebild gilt im ganzen dasselbe wie von den Flüssen. Obgleich sie doch wohl nur in seltenen Ausnahmefällen nicht aus Nützlichkeitsgründen, sondern aus ästhetischen Rücksichten angelegt worden sind, hat man ihnen hier und da, wie in Amsterdam und in St. Petersburg, doch offenbar in künstlerischer Absicht zu anmutigen Rundungen verholfen, vielleicht gilt dies sogar von dem Berliner Kanal am Halleschen und Tempelhofer Ufer, während der einzig schöne Canale grande in Venedig und einige der Hamburger Kanäle ihre malerischen Windungen doch der natürlichen Bodengestaltung verdanken.

Endlich noch ein Wort über Monumentalbrunnen und Wasserkünste im Städtebild. Sie zaubern Bergesfrische und tosende Wasserfälle in die Stickluft unserer Städte herein, und sie täuschen uns erquickenden Regen im glühenden Sonnenbrande vor. Wasserleitungen haben heutzutage doch alle Großstädte. Es handelt sich darum, auch den Wasserinhalt, den sie spenden, nicht nur zu Nutzzwecken, sondern auch künstlerisch im Städtebilde zu verwerten. Je spärlicher eine Stadt von der Natur mit Wasserflächen bedacht ist, in desto größerem Umfange sollte sie sich durch Wasserkünste und springende Brunnen schadlos halten! Anders werden die Wassermassen, die den Röhren entsprudeln, stilisiert werden, wenn der Brunnenbau sich an eine feste Rückwand anlehnt, anders, wenn der Brunnen in freier Rundung

[1]) Daß die schöne alte, engbogige Augustusbrücke in Dresden dem modernen Verkehrsbedürfnis geopfert werden mußte, war hart, aber es war notwendig, und die neue Friedrich-August-Brücke gehört unstreitig zu den edelsten Brückenbauten der Welt.

von allen Seiten sichtbar dasteht; anders wird die Wasserspende sich gestalten, wenn es sich darum handelt, hauptsächlich das Wasser als solches zur Geltung zu bringen, anders wenn es mit durchgebildeten Werken der Bildhauerei in Verbindung gebracht wird. Bildhauerbrunnen fordern aus dem Stadtgetümmel ausgesparte Inseln, stille, lauschige, aber doch leicht zugängliche Plätze, wo man sie mit Muße betrachten und sich außer an ihrem Wasser auch an der Kunst des Meisters erquicken kann. Weithin sichtbare Springbrunnen, die nur als solche wirken wollen und mächtige Strahlen gen Himmel senden, aber müssen so angebracht sein, daß sie, natürlich ohne den Verkehr zu hemmen, Hunderte auf einmal erfreuen und erquicken können. Der Mannigfaltigkeit der Gestaltungen läßt sich hier keine Grenze ziehen, Kunst und Natur können auch hier einen innigen Bund eingehen. Den Baumeistern und Bildhauern eröffnet sich hier ein reiches Feld zu harmonischem Zusammenwirken. Wassermühlen passen nicht mehr ins Bild großer Städte. Den notwendigen Schleusenanlagen in Kanälen und Flüssen aber können gelegentlich auch im Städtebild anmutige wasserfallartige Wirkungen entlockt werden. Die größten künstlichen Wasserfälle, die als solche im Städtebilde mitwirken, meine ich, in der Villetta Negro in Genua und am Trocadero in Paris gesehen zu haben. Schillernder Regenbogenglanz, wie er über dem Niagara- und dem Rheinfall steht, folgt auch den Wasserstürzen und Springbrunnen, die städtische Anlagen verschönen; und gerade an vielen Plätzen, um die draußen der Stadtlärm tost, wird der Regenbogenglanz uns an Goethes Wort erinnern: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben."

2.

Unter den eigentlichen Seestädten Europas wirken die Mittelmeerstädte immer noch am großartigsten mit den Wasserflächen zusammen, deren Luft sie atmen. Unsere Nordseestädte liegen zu weit von der flachen Küste entfernt, um ihr Bild mit dem der See zu vermählen. Selbst von unseren Ostseestädten spiegeln nur die kleineren sich unmittelbar in der grünen Flut; und in England ziehen nur vorgeschobene Posten der großen Haupt- und Handelsstädte sich im eigentlichsten Sinne des Wortes am Meere entlang. Skandinavien dagegen wetteifert in Bezug auf die Meerfreudigkeit seiner Städte mit den Mittelmeerländern, wenngleich die meisten seiner Küstenorte sich doch hinter die Schären zurückgezogen haben. Bergen baut sich, rings von den Wellen seines Fjords umspült, prächtig an grüne Höhen hinan; Christiania, dessen altes einstöckiges Königsschloß am Hafen lag, während das neue sich mit den Hauptstraßen der Stadt auf die Höhe über der Altstadt gesetzt hat, umfängt, umgekehrt, mit Stadt- und Villenstraßenarmen das innerste Stück seiner langgestreckten Bucht. Kopenhagen hat seine reizende Umgebung in mustergültiger Weise auf die landschaftliche Zusammenwirkung mit dem Sund hin geschult; aber die eigentliche Stadt hat sich durch Hafen- und Festungsbauten vom Meere abgeschlossen; Stockholm, auf das ich zurückkomme, gehört zu den wasserreichsten und wasserfreudigsten Städten der Welt; aber es liegt doch nicht eigentlich an der See. In Bezug auf stilvolle Größe im Anschluß ans Meer kann keine dieser nordischen Städte sich mit den Mittelmeerhäfen messen. Konstantinopel bleibt das unerreichte Muster einer vom Meere umflossenen Stadt. Wie seine dicht von Häusern bedeckten Hügel sich aufbauen, wie die Kuppeln der alten Hagia Sophia und der ihr nachgeahmten Moscheen, von schlanken Minaretten begleitet, mächtige und edle Linien an den Himmel zeichnen, wie unten die Scheidelinien von Land und Wasser sich in edlen Schwingungen runden, wie die süßen Wasser und das Goldene Horn als tiefer Einschnitt zwischen Stambul und Pera eine Gliederung und Teilung dieser Wasserlinien hervorbringen, wie Skutari, die Vorstadt jenseits des breiten, blaugrünen, von Schiffen und Booten wimmelnden Bosporus und wie rings die grünen, mit schimmernden Landhäusern

besetzten Umgebungen zum Stadtbilde mitwirken, alles das ist unvergleichlich und unvergeßlich. Zwischen Stadt und Land spiegelt das weiße Sultanschloß Dolma-Bagdsche sich in den blauen Wellen. Im übrigen hat die Kunst wenig getan, die Seeseiten Konstantinopels besonders zu verschönern oder zugänglich zu machen, aber wie diese Stadt sich unter gegebenen Bedingungen aus sich selbst heraus an ihrem Meere gelagert und über dessen Spiegel erhoben hat, das wird kein absichtlicher Städtebau erreichen oder nachahmen können.

Im Gegensatz zu Konstantinopel ist Neapel das Muster einer Seestadt, die sich im Halbkreis um eine Meerbucht angesiedelt hat. Für die Silhouette der eigentlichen Stadt kommt an der einen Seite der mächtige, rauchende Kegel des Vesuv, auf der anderen Seite über dem Posilip das hochgelegene Kloster Camaldoli, in der Mitte der abgestufte Vorsprung in Betracht, der vom Schlosse Capodimonte zum Castel Sant' Elmo und über diesem vom Pizzofalcone zum Festungseirund des aus dem Meere auftauchenden Castel dell' Ovo herabführt. Der natürlichen Gliederung der ansteigenden Häusermassen durch ragende Bergvorsprünge haben Menschenhände durch die Anlage von Festungen, Klöstern, Schlössern oder Kuppelkirchen an den entscheidenden Punkten nachgeholfen. An der Meerlinie trennt der Vorsprung des Castel dell' Ovo die Hafenstadt an der Ostbucht von der Fremden- und Luxusstadt an der Westbucht, an der alles getan ist, Stadt und Meer im Verein zur Geltung zu bringen. Der prächtige schmale grüne Gartenstreifen der Villa Nazionale, der hier an weiter Strecke zwischen dem Meer und der hohen Häuserreihe vermittelt, wird oft genug vom Gischt der Brandung benetzt. Und wenn die Uferstraße zu beiden Seiten des Castel dell' Ovo malerischer in ihrer Unordnung dreinblickte, ehe an der einen Seite der Staden und die Treppe von Santa Lucia neugestaltet wurde, an der anderen Seite der Via Partenope mit ihren nur durch die Fahrstraße vom Meere getrennten Prachtgasthöfen zur Villa Nazionale hinüberführte: an großstädtischem Zusammenschluß hat die Seeseite von Neapel durch diese Neuerungen entschieden gewonnen, und auch in den neuen hochgelegenen Stadtteilen haben die Stadtbaumeister Neapels es an der Offenhaltung köstlicher Blicke auf das Meer nicht fehlen lassen.

Die Königin aller f l a c h gelegenen Seestädte aber ist und bleibt Venedig, wie jene Pfahldörfer der grauen Urzeit von Wasserflächen umwoben und von Wasserstraßen durchzogen: eine Pfahlbaustadt im eigentlichen Sinne des Wortes und Seestadt und Kanalstadt zugleich. Die Natur bot hier in den Lagunensandbänken und den Wasserrinnen, die sich zwischen ihnen hinzogen, nur dürftige Grundlagen zur Gestaltung eines der herrlichsten Städtebilder der Welt, aber die schön gewundenen Grundlinien des Canale grande sind doch von der Natur vorgezeichnet gewesen; und die wirksamen Abstände, die die durch Prachtbauten zur Stadt gezogenen kleinen Laguneninseln von der Schauseite Venedigs trennen, sind doch nicht von Menschenhänden bemessen worden. Aber Menschenhände haben hier ihr ganzes Können eingesetzt, um die prächtigsten Häuserfassaden unmittelbar den grünen Wellen der Kanäle entsteigen und Kirchengebäude vornehmster Art, in der Regel mit kleinen gepflasterten Plätzen vor ihrer Haupttür versehen, in die Wellen hinabschauen zu lassen. Wie Häuserfassaden, die unmittelbar an Wasserstraßen liegen, stilisiert sein dürfen, um nicht zu sagen, müssen, kann man gerade in Venedig lernen. Leicht von Säulengalerien und Loggien durchbrochen, schließen sich schon die mittelalterlichen Häuser Venedigs den beweglichen Wellen an, in denen sie sich spiegeln; schwerere Obergeschosse, wie das des Dogenpalastes, werden manchmal durchs Spiegelbild unversehens zu Untergeschossen; die Renaissancefassaden aber entwickeln einen Reichtum von Säulen, Bogen und Simsen, der in Venedig um so besser angebracht ist, als keine Baumreihen hier zwischen den Wasserflächen und den Gebäudereihen vermitteln können. Dazu die zahlreichen Brücken und Brückchen. Die hoch-

geschwungene Rialtobrücke über den Canale grande, der herrlichsten Wasserstraße der Welt, ist einzig in ihrer Art. Dazu der Formenadel jener Inselkirchen, die, wie S. Giorgio maggiore und die Erlöserkirche, der mächtigen Kuppel von S. Maria della Salute gegenüber, einer Fata Morgana gleich, über den Wassern zu schweben scheinen. Es ist gut, daß nur auf der dem Lido zugekehrten Spitze der Hauptinsel Platz für nüchterne Neuanlagen übrigblieb. Im ganzen heißt es in Venedig nur erhalten, pflegen und retten.

In Nordeuropa liegen drei der berühmtesten Wasserstädte, deren jede man als nordisches Venedig bezeichnet hat, an der Grenze oder doch nahe der Grenze von süßem und salzigem Wasser. Ich meine natürlich Stockholm, Amsterdam und St. Petersburg.

Stockholm liegt am Ausfluß des Mälarsees in die Ostseebucht auf so vielen Inseln, an so vielen natürlichen Buchten, Becken und Wasserarmen, wie keine zweite königliche Residenzstadt Europas; und gerade, weil es Königsstadt und Hafenstadt zugleich ist, hat es Prachtbauten, wie sie nicht allen Städten zur Verfügung stehen, mit Wasseransichten in Verbindung gesetzt. Wer möchte sich dem Zauber entziehen, den der Anblick dieser Wasserstadt, von den granitenen Südhöhen aus gesehen, gewährt und wer säße nicht entzückt am Strömparterren auf der Helgeandsinsel oder auf der Aussichtsterrasse vor dem neuen Theater an der im Halbkreis geschlossenen Stadtbucht Nybroviken! Die Wasabrücke, die Norderbrücke, die Skeppsholms- und die Ritterholmsbrücke sind ebenso viele Aussichtsstellen, an denen das „Wasser im Städtebild" Triumphe feiert. Man muß es den Baumeistern Stockholms auch lassen, daß sie, wenn auch nicht einen schwedischen Nationalstil zu schaffen, so doch stattliche Bauten am Wasser zur Geltung zu bringen verstanden haben. Wie prächtig liegt das im „venezianischen" Stil gehaltene Nationalmuseum dem hundert Jahre älteren Riesenschlosse gegenüber! Wie tüchtig sind die neuen großen Gebäude auf der Helgeandsinsel, die Reichsbank und das Reichstagshaus zu den Wasserblicken in Beziehung gesetzt! Wie hübsch liegt das neue Nordische Museum auf der sich immer großartiger entwickelnden Tiergarteninsel unweit des Wassers. Sogar einen prächtigen Monumentalbrunnen hat Stockholm sich geleistet. Bei alledem fehlt es dem Gesamtbilde meinem Gefühle nach an einem einheitlich stilvollen Linienzuge. Es ist in eine Reihe überaus reizvoller Einzelbilder aufgelöst, und diese sind allerdings in solcher Fülle vorhanden, wie kaum in einer zweiten Wasserstadt.

Im Gegensatz zu der auf festem Granitboden ruhenden schwedischen Königsstadt ist Amsterdam wieder wie Venedig eine Pfahlbaustadt im eigentlichen Sinne des Wortes. Mit seiner Seeseite an der Lagune des Y gelegen, an seiner Landseite von dem sich plötzlich verbreiternden Amstelflusse durchströmt, seiner ganzen Ausdehnung nach von Kanälen (hier Grachten genannt) durchschnitten, bot es der Baukunst eine Fülle von Gelegenheiten, sich des Wassers im Städtebild zu bedienen. Ihr Verdienst ist es, dies in selbständiger, national-stilvoller Art getan zu haben. Es ist eben echt holländischer Städtebaugeschmack, sich die dunkelroten Reihen schmaler Backsteinhäuser nicht ohne die sich vor ihnen hinziehenden grünen Baumalleen, diese Baumreihen nicht ohne die stillen, an den Straßenkreuzungen überbrückten Kanäle ihrer Mitte vorstellen zu können. Die weiten Halbkreise der auf diese Weise gebildeten Hauptstraßen der alten vornehmen Stadt, des Buiten-Singels, der Keizersgracht und der Heerengracht, erschließen eine Reihe ruhiger, stimmungsvoller, gerade durch die Rundung der Grachten in sich abgeschlossener Stadtbilder, eine Fülle echt malerischer und zugleich echt holländischer Blicke und Durchblicke. Neuerdings hat Amsterdam sich an seiner Y-Seite, von einem kleinen, absichtlich freigelegten malerischen Straßenzuge abgesehen, durch Bahnhofs- und Hafenbauten in künstlerischer Beziehung vom Wasser abgesperrt. Aber an der Außenseite hat es den Wasserspiegel seines Flusses dekorativ im Stadtbilde ausgenutzt.

Neue Kanäle sind entstanden; und mit einigen Abwandlungen im modernen Sinne bewahren auch die neuen Stadtteile der größten Stadt Hollands ihre nationalen Eigentümlichkeiten.

St. Petersburg vereinigt in manchen Beziehungen die Eigenheiten Stockholms und Amsterdams. Als Kaiserstadt wendet es seinem mächtig zum nahen Meere hinabrollenden grünen Strom eine stolze Reihe von Prachtpalästen zu, die, zum Teil aus Granit und Marmor erbaut, für die Ewigkeit bestimmt erscheinen. Durch den einheitlichen Willen Peters des Großen entstanden, der bekanntlich als Zimmermann in Amsterdam gearbeitet hatte, verpflanzte es die Kanalanlagen der holländischen Hauptstadt an seine linke Newaseite, und diese Kanäle, deren Hauptzüge sogar die großen Windungen der Hauptgrachten Amsterdams nachahmen, können sich mit diesen zwar an stimmungsvoller malerischer Schönheit nicht vergleichen, spiegeln neben nüchternen, nur durch farbigen Anstrich belebten Häuserzügen hier und da aber doch auch stattliche Fürstenwohnungen wider. Keine andere Großstadt ist in gleichem Maße von Anfang an auf das Zusammenwirken von Palästen und Brücken mit schimmernden Wasserflächen hin erbaut worden wie St. Petersburg: die Stadt nimmt beide Newaufer ein, und mitten in der Stadt teilt die Newa sich an der Basiliusinsel, die einen Stadtteil für sich trägt, obendrein in zwei Arme. Wie köstlich wirkt die Newa mit dem von der goldenen Kuppel der Isaakskirche überragten Petersplatz zusammen, in dessen Mitte auf mächtigem Granitblock Falconets feuriges Reiterbild des großen Zaren, dem Strome zugewandt, sich erhebt! Wie reich ist der Blick von der Schloßbrücke! Wie gewaltig ist die Aussicht von der Troitzkybrücke! Die Peter-Paul-Festung am rechten Ufer entspricht den Wohnpalästen des linken Ufers, unter denen das Marmorpalais des Prinzen Konstantin Nikolaus hervorleuchtet. An Feinheit ihrer künstlerischen Formensprache lassen die meisten Petersburger Prachtbauten manches zu wünschen übrig; aber an großem Linienzuge und einheitlich zusammenfassenden Ruhepunkten fehlt es an keiner Seite. Ihrer Gesamtanlage nach fügt die Stadt sich mustergültig den von dem prächtigen Strome geschaffenen Bedingungen.

Ehe wir — last not least — zur Betrachtung Hamburgs übergehen, das sich hier anreihen würde, müssen wir noch einen flüchtigen Blick auf die Flüsse in der Bildwirkung einiger anderer Großstädte werfen.

Was wäre Rom ohne seinen Tiber, was Florenz ohne seinen Arno? Florenz hat seinen Fluß schon längst in großstädtischem Sinne seinem Stadtbild eingefügt, Rom aber hat erst vor einigen Jahrzehnten begonnen, den Lauf des Tiber zu zügeln und zu regeln, Uferstaßen an seinen Stützmauern entlang zu ziehen und ganz neue Stadtteile dem Flusse anzupassen. Vor allen Dingen kommt der leider etwas allzu schachbrettartig gehaltene Stadtteil Prato di Castello oberhalb der unvergleichlichen Engelsbrücke am rechten Stromufer in Betracht. Dichter, Maler und Archäologen mögen über die vermehrte architektonische Stilisierung der Tiberufer klagen; aber ungeschickt scheint sie doch nicht durchgeführt zu sein, und prächtig sind die Tiberblicke im Stadtbilde, die die neuen Uferstraßen und die neuen Brücken geschaffen haben. Das stolzeste Wasser im Stadtbilde Roms aber bleiben die Prachtbrunnen, die von seinen gewaltigen Wasserleitungen gespeist werden. Schon Strabon, der Geograph der Zeit des Kaisers Augustus, betont, daß Rom in Bezug auf Wasserleitungen und Kanalisierung allen hellenistischen Städten weit vorausgeeilt sei. Und in der Verwendung seines Leitungswassers zu Wasserkünsten im Stadtbilde ist Rom noch heute allen anderen Großstädten voraus. Wer an Rom denkt, sieht nicht nur den Tiber sich durch die Talsenkung der ewigen Stadt winden, sondern er hört auch von allen Seiten die mächtigen Wasser seiner Brunnen rauschen.

Was wäre London ohne seine Themse, was Paris ohne seine Seine? In London bietet das linke Flußufer vom Parlamentsgebäude und der Westminsterabtei bis

zum Tower gerade durch den geheimnisvollen Nebelschleier gesehen, der alles auch an hellen Tagen einhüllt, eines der gewaltigsten Stadtbilder der Erde; die Luftlinie, die in der hohen Kuppel der Paulskirche gipfelt, beschreibt einen ernsten, großgezogenen Umriß. Von den Brücken hat man die schönsten Blicke, in denen Strom und Stadt nicht zu trennen sind; das Ganze überschaut man wegen der großen Krümmungen der Themse wohl am besten von Waterloo Bridge. Erst seit einigen Jahrzehnten aber hat London unter dieser Reihe von Geschäftshäusern und Prachtbauten, die von Türmen überragt werden, an der Flußlinie die über zwei Kilometer lange mit Denkmälern geschmückte und von Baumreihen beschattete Prachtstraße des Thames Embankment entlang geführt, durch die es der Stadt in ästhetischer Beziehung sozusagen erst zum Bewußtsein gekommen ist, daß sie an der Themse liegt. Schade nur, daß der Blick von dieser Prachtstraße aufs rechte Themseufer den Vergleich mit dem Bilde der linken Seite nicht aushält und daß es auf der rechten Seite auch an genügenden Gelegenheiten fehlt, die Prachtansicht des linken Ufers mit Behagen zu genießen. — Paris hat schon im Mittelalter Hauptgebäude wie die Kirche Notre-Dame und das Palais de Justice auf die größere seiner Seineinseln gesetzt. Die Seine hat von Anfang an ihre belebende Rolle in seinem Stadtbilde gespielt, und abwärts hat sich im Laufe der Jahrhunderte der vornehme Stadtteil von Paris mit Gärten, Palästen und Brücken immer weiter an beiden Seiten des Flusses entlang gezogen, der, wenn auch nicht so breit wie die Themse in London, die Newa in St. Petersburg oder die Elbe in Dresden, doch wasserreich genug ist, um, auch von den Höhen gesehen, als Silberband zu wirken, das die schöne Stadt durchzieht. Noch im letzten Jahre hat die Eröffnung der Alexanderbrücke, von der man nach der einen Seite zu den prächtigen neuen Kunstpalästen, nach der anderen Seite zum ehrwürdigen Invalidendom hinüberblickt, der ganzen Welt gezeigt, daß Paris seiner Seine im Stadtbilde noch immer neue Reize abzugewinnen weiß. Auch seine springenden und sprudelnden Wasser hat Paris meist mustergültig angeordnet, sei es, daß sie, in hohen Strahlen springend, wie zu beiden Seiten des Obelisken der Place de la Concorde, weithin leuchten und schimmern, sei es, daß sie, wie die Fontaine de St. Michel und der Molièrebrunnen, sich geschickt an Rückwände vorspringender Straßenecken anlehnen, sei es, daß sie, von allen Seiten umgehbar, sich an stille Plätze zurückziehen, wie der Monumentalbrunnen an der Place Louvois und die hübsche Fontaine des Innocents auf dem Viereckplätzchen der Rue Berger.

Von den Donaustädten liegt Wien zu weit vom Hauptstrom entfernt, um ihn im Stadtbilde verwerten zu können. Budapest dagegen wird, als Ganzes betrachtet, von der Donau in ihrer vollen Breite durchströmt. Das neue Pest hat sich mit Vorbedacht und Geschmack am linken Stromufer aufgebaut, und die steilhügelige Ofener Seite schließt sich, wunderbar schön in der Stadtansicht, als hochgelagerte der breitgelagerten Masse gegenüber, mit der Pester Seite in großem Wurf zu einem frei symmetrischen Gesamtbilde zusammen.

Die großen Rheinstädte kehrten im Mittelalter, von prächtigen, durch ihre reichen Kirchen und Dome bedingten Luftlinien beherrscht, dem Strome in der Regel massige Festungswerke zu. Seit dem 19. Jahrhundert haben sie nach und nach ihre Rheinseiten zu Schauseiten mit Luxusgebäuden ausgebildet. Gleichzeitig fangen einige von ihnen an, nachdem sie mächtige Brücken über den reißenden Strom geführt haben, aufs gegenüberliegende Ufer hinüberzugreifen. Köln hat ein ganz anderes Ansehen gewonnen, seit es seine Rheinseite in eine stattliche Uferstraße verwandelt hat. Selbst Düsseldorf fängt an, sich darauf zu besinnen, daß es nicht nur am Hofgarten, sondern auch am Rhein liegt. Der Preis aber gebührt Koblenz, das durch den guten Gedanken, das monumental umrahmte Denkmal Kaiser Wilhelms auf die zum „Deutschen Eck" gestaltete Landspitze zu setzen, an der Mosel und Rhein sich vermählen, das doppelte Flußbild mit dem Stadtbild, zu

dem hier auch freilich die gegenüberliegende Feste Ehrenbreitstein gehört, in großartiger Weise vereinigt hat.

Berlin hat seine Spree nicht eben besonders künstlerisch seinem Stadtbilde einzuverleiben verstanden; aber an wirkungsvollen Wasserflächen, Kanalstraßen und Brunnen fehlt es unserer durchaus nicht wasserarmen Reichshauptstadt doch keineswegs völlig, und wenn man in der Ferne an Berlin denkt, schließen sich die stillen, waldumkränzten, dunklen Seen seiner Umgebung in unserer Einbildungskraft mit dem großen Stadtbild zu einem malerischen Ganzen zusammen. München hat dem herrlichen, brausenden Bergstrom, der es durchfließt, mehr seine landschaftlichen Reize gelassen, als daß es ihn zur Mitwirkung bei der Ausbildung seiner Stadtansichten herangezogen hätte. Aber an seinen schönen Brücken und Brunnen hört man doch in der Stadt die Wasser rauschen, und durch die Schöpfung von Hildebrands Wittelsbacher-Brunnen hat München sich wieder einmal als führende Kunststadt erwiesen.

Die Elbstädte Dresden und Hamburg mögen den Reigen schließen.

Elbflorenz ist sich schon seit zweihundert Jahren des ästhetischen Wertes seines Stromes im Stadtbilde bewußt gewesen. Der jüngere Canaletto hat Dresden im 18. Jahrhundert wiederholt von beiden Seiten des Elbufers aus gemalt; auffallenderweise lagen die Stadtbilder des linken und des rechten Ufers damals einander nicht gegenüber; am rechten Ufer entfaltete die Ansicht sich im wesentlichen unterhalb der Augustusbrücke bis zum Japanischen Palais, das hier einen stolzen Abschluß bildete; am linken Ufer aber entwickelte es sich, von Festungswällen flankiert, von der mächtigen, edlen Steinkuppel der Frauenkirche und den Türmen des Schlosses und der katholischen Kirche überragt, in der Hauptsache oberhalb der Brücke.

Das 19. Jahrhundert hat hier der berühmten alten Brücke vier neue Elbbrücken im Stadtbilde hinzugefügt und in der Anlage der Brühlschen Terrasse vielleicht zum ersten Male mit Bewußtsein eine Stätte zum Genuß des „Wassers im Städtebild“ geschaffen, dann aber zunächst das linke Ufer, die Altstädter Seite, zu einem immer ausgedehnteren und einem immer reicheren Panorama ausgebildet. Von der schloßartigen Jägerkaserne schweift der Blick stromabwärts jetzt am stattlichen Sachsenplatz vorüber, an der großstädtischen Häuserreihe des Terrassenufers, an der mit üppigen Neubauten geschmückten, aber immer noch von den alten Kuppeln und Türmen überragten Brühlschen Terrasse entlang, am Schloß, an der katholischen Hofkirche, am Theaterplatz und dem Theater vorbei bis zu dem königlichen Futterspeicher hinab, der hier mit seinem rotdachigen Turme einen ansprechenden, monumentalen Abschluß bildet. Aber das Bild, das sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verändert hat, ist immer noch unfertig. Unfertig ist es an der Karolabrücke, unfertig an der Brühlschen Terrasse, wo Wallots prächtiger Landhausbau sich hochgetürmt zwischen die neuen der Kunst gewidmeten Gebäude und den herrlichen Barockbau der katholischen Kirche einschieben wird, unfertig am Theaterplatz, vor dem das kleinlich wirkende „Italienische Dörfchen“ früher oder später fallen muß, während hinter ihm das monumental ausgestattete Fernheizwerk im Bau begriffen ist, dessen Schornstein in einen Aussichtsturm versteckt wird. Es werden noch einige Jahre darüber hingehen, bis es möglich ist, das linke Elbufer in seiner Neugestaltung als Ganzes zu beurteilen, und dann erst wird es sich zeigen, ob sich in der Mitte des Bildes nicht wirklich zu viele Gebäude und Türme nebeneinander drängen, und ob es gelungen ist, der Strecke unterhalb der Augustusbrücke einheitliche und ruhige Linien zu verleihen. Auch vom Neubau oder Umbau der ehrwürdigen Augustusbrücke ist ernstlich die Rede. Die schönen Verhältnisse ihrer engen Bogenstellung sind das Entzücken der Hüter und Pfleger der alten Kunstdenkmäler. Und daß diese tun, was in ihren Kräften steht, die Brücke so zu erhalten, wie sie ist, versteht sich von selbst. Allein gerade ihrer engen Bogenstellung wegen ist sie dem

Schiffsverkehr auf der Elbe ein unerträgliches Hindernis geworden, und da unser Jahrhundert im Zeichen des Verkehrs steht, wird es nahezu unmöglich sein, die alte Brücke in ihrer jetzigen Gestalt zu retten. Am rechten Elbgestade, das den Strom noch nicht durch Ufermauern gebändigt zeigt, hat sich die Ansicht unterhalb der Augustusbrücke im 19. Jahrhundert nur wenig verändert. Oberhalb der Brücke aber ist seit einem Jahrzehnt eine neue Schauseite Dresdens an der Elbe im Entstehen begriffen. Zurzeit beherrscht hier das gewaltige Haus des Finanzministeriums, dem bald andere Ministerialgebäude an die Seite treten werden, noch völlig das Bild. Reicher sollte das Gebäude gar nicht gestaltet, nur edler in den Verhältnissen dürfte es sein, um erfreulicher zu wirken als es tut. Aber wir müssen auch hier abwarten, wie das rechte Elbufer nach der Vollendung seines Ausbaues für sich allein und im Zusammenhang mit dem linken Ufer in der Gesamtansicht wirken wird.[1]) Inzwischen hat Dresden für springendes und sprudelndes Wasser in seinem Stadtbild reichlich gesorgt. Dies' beide Springbrunnen auf dem Albertsplatz und sein Gänseliesebrunnen auf dem Ferdinandsplatz gehören zu den schönsten Deutschlands, und die mächtigen Springbrunnen auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz und vor der Galerie, von denen der Parkanlagen auch hier nicht zu reden, tragen das ihre zur Belebung und Erfrischung des Stadtbildes bei. Vielleicht wäre Dresden auch ohne sein Wasser eine schöne Stadt. Seine Elbblicke und seine Brunnen aber machen es zu einer der schönsten Städte der Welt.

Endlich Hamburg, die wasserreichste deutsche Großstadt. Sein „Wasser im Städtebilde" hat am meisten Ähnlichkeit mit dem Alexandriens in hellenistischer und dem Amsterdams in jetziger Zeit. Hier und da erinnert es sogar an Venedig, an der Alster aber eher an die großstädtisch umbauten Landseeecken der schönen Schweizerstädte, wie Genf, Zürich und Luzern. Mit seiner Südseite der Elbe zugekehrt, die gerade hier anfängt, großen Seeschiffen die genügende Tiefe zu bieten, mit seiner vornehmen Nordseite an der Alster gelegen, die sich gerade hier landseeartig verbreitert, von dieser Alster, die durch Schleusen vor der Ebbe und Flut der Elbe bewahrt wird, durchflossen und von Kanälen, die hier „Flete" heißen, durchschnitten, hat Hamburg vielfach Anlaß gehabt, seine Wasseransichten im städtischen Sinne zu entwickeln. Seine Elbseite hat Hamburg, zumal ihm das Gelände stromabwärts durch Altona plötzlich abgeschnitten worden ist, ihrer ganzen Ausdehnung nach für seine Hafenanlagen in Anspruch nehmen müssen. Daß es seine Elbseite nicht als Prunkseite entwickeln konnte, versteht sich daher von selbst. Seine gewaltigen Häfen aber hat es mit unverkennbarem Großsinn angelegt und mit Warenspeichern und anderen Geschäftsbauten umgeben, die, im norddeutschen Backsteinstil errichtet, hier und da einen künstlerischen Eindruck hervorrufen. Der Schornstein- und Mastenwald seiner Schiffe ist freilich der größte Schmuck und Stolz der Elbe bei Hamburg, und hinter seinem Mastenwalde, dem der Rauch der Schiffsschlote, mit dem Nebel sich mischend, oft malerisch eigenartige Stimmungen

[1]) In den zehn Jahren, die verflossen, seit ich dieses geschrieben habe, haben die Stadtsilhouetten Dresdens zu beiden Seiten des Flusses sich vielfach verändert, aber keineswegs verschönert. In der Mitte des linken Ufers ordnen weder Lepsius' Glaskuppel noch Wallots an sich schöner Landtagsturm, noch der oben leider in kleinliche Motive auslaufende Turm des Fernheizwerkes sich dem Gesamtbilde, das in der Tat zu überfüllt wirkt, harmonisch ein. Nach unten bildet die als unechte Moschee gestaltete Zigarettenfabrik einen nur allzu theatralischen Abschluß. Ein Glück nur, daß das „Italienische Dörfchen" gefallen ist, daß die neue weitbogige Brücke vornehme und edle Verhältnisse zeigt, und daß der neue massive Rathausturm, wenigstens vom rechten Elbufer gesehen, hier und da das Stadtbild hebt. Die formlosen Ministerialgebäude am linken Elbufer werden niemand erfreuen. Aber völlig lassen die Stadtumrisse der Elbseiten Dresdens sich kaum verderben. Wie der Strom und der Fernblick und die alten Bauten zusammenwirken, das ist beinahe unverwüstlich.

verleiht, ragen jene hohen Kirchtürme herüber, die die Alsteransicht wie die Elbansicht der großen Handelsstadt beherrschen. In ihrer Art sind die meisten dieser hochragenden Türme auch künstlerisch wirksam: die ruhige schlanke Pyramide der Petrikirche so gut wie die hoch im Wolkennebel von Säulen getragene Kuppel der Michaeliskirche, der reiche, neugotische Turm der Nikolaikirche so gut wie der mit goldener Krone geschmückte Barockturm der Katharinenkirche, der mir schon deshalb ans Herz gewachsen ist, weil er in meiner Kindheit jeden Morgen zu meinem Schlafstubenfenster hineinblickte. Unheilbar häßlich ist nur der Jakobikirchturm. In ihrer Gesamtheit aber verleihen gerade diese hohen Türme, denen jetzt der Rathausturm sich anschließt, dem Bilde Hamburgs, von allen Seiten, gesehen, Hoheit, Halt und Weihe. Wo man übrigens vom Baumwall aus in den Binnenhafen hineinsieht oder vom Jonashafen aus zu den grünen Höhen hinaufblickt, auf denen das Seemannshaus und die Seewarte stehen, in nicht ferner Zeit vielleicht auch das Bismarckdenkmal ragt, da gewährt Hamburg auch schon im Zusammenhang mit seinem mächtigen Strome eine Reihe malerischer und reizvoller Ansichten. Die Kanäle, die Hamburg durchziehen, dienen dem Warenverkehr zwischen der Stadt und dem Hafen. Unversehens aber haben auch sie sich zum „Wasser im Städtebild" entwickelt. Soweit die Speicher und Häuser an ihren Seiten unmittelbar aus dem Wasser emporsteigen, wie das fast überall der Fall ist, bilden sie Ansichten, die hier und da wirklich an Venedig erinnern. Und wenn diesen Hamburger Gebäuden am Flet auch die stoffliche Pracht und die bauliche Kunst fehlt, die sich in Venedig bis in die Seitenkanäle fortsetzt, so entbehren sie, besonders wo sie ihre altnorddeutsche Art mit fensterreichen Giebelfassaden und hohen, roten Dächern bewahren, doch keineswegs des malerischen Reizes, und hier und da spiegeln auch bereits moderne Fassaden annähernd künstlerischen Gepräges sich in den gelben Fluten. Wo schmale Straßen sich am Flet unter den Häusern entlang ziehen, ist der Anblick schon mehr holländischer Art. Am holländischsten sah in meiner Jugend der Rödingsmarkt aus. In seiner Mitte blinkte, von Baumreihen eingefaßt, ein Kanal. Der ist nun zugedeckt, und auch manches andere Flet ist verschüttet worden, und manche malerische Ecke des alten Fletstadtteils ist den unerbittlichen Anforderungen der Neuzeit, dem Bedürfnis nach Raum, Licht, guter Luft und festem Boden zum Opfer gefallen. Aber mancher reizvolle Blick ist auch noch heute erhalten; man schaue zum Beispiel von der Trostbrücke, der Reimersbrücke oder der Zollenbrücke in die Runde. Die Erweiterungs- und Neuanlagen bei den Mühren und beim Zippelhause, durch die die Katharinenkirche freigelegt worden ist, sowie am Dovenflet und am Wandrahm, haben keineswegs auf die Mitwirkung des „Zollkanals" im neuen Stadtbilde verzichtet, und zum Glück haben Justus Brinckmann und Alfred Lichtwark, Hamburgs treffliche Kunsthüter, dafür gesorgt, daß die schönsten der verlorenen alten Stadtansichten wenigstens im Bilde in den Hamburger Sammlungen erhalten sind. Etwas vornehmer, aber langweiliger wirkt das Wasser im Stadtbilde Hamburgs schon am Mönkedamm, auf der Altenwall- und an der Adolfbrücke. Die „Kleine Alster" aber ist wieder so ein kleines Stück Venedig für sich, besonders hübsch, wenn man sich über die Schleusenbrücke und durch die Alsterarkaden dem Jungfernstieg zuwendet oder in umgekehrter Richtung zurückschreitet. Auch das neue Rathaus wirkt dann reich und prächtig im Gesamtbilde mit, und wenn die alten Alsterarkaden auch kein Prachtwerk der Baukunst sind, so sind ihre Verhältnisse doch gut zu den Verhältnissen des kleinen Wasserbeckens bemessen, an dem sie sich entlang ziehen.

Dann aber der Jungfernstieg, der Stolz Hamburgs, der mit dem Alsterdamm und dem Neuen Jungfernstieg das innere Alsterbassin an drei Seiten umschließt. Wie das Gesamtbild sich nach dem Brande des Jahres 1842 gestaltet hatte, war es einheitlich und anmutig. Auf dem Damm der Lombardbrücke, der das kleinere innere

von dem großen äußeren Alsterbecken trennt, stand damals, dem ländlichen Anstrich des Ausblicks entsprechend, malerisch genug, noch eine Windmühle. Die Häuserreihen, die die Binnenalster an drei Seiten umschlossen, hatten zwar keine Perlen der Baukunst aufzuweisen, aber ihr Stil protzte wenigstens nicht; die einzelnen Häuser schlossen sich, annähernd von gleicher Höhe und gleicher Bauart, überragt von den Kirchtürmen der inneren Stadt, gehoben durch grüne Baumreihen, ruhig zu einem im damaligen Sinne modernen und großstädtischen Bilde zusammen. Einen Pflock trieb dann schon vor Jahren das unförmliche Eckhaus am Neuen Jungfernstieg und der Lombardbrücke, so hübsch es sich bewohnen lassen muß, in das einheitliche Bild; einen weiteren Bruch bewirkte der mächtige Giebelbau des Hamburger Hofes. Die Schornsteine des nahen Elektrizitätswerks vollendeten die Verunstaltung. Selbst das monumentale, an sich stattlich wirkende Gebäude der Dresdener Bank fällt heraus. Jedenfalls ist die Reihe durchbrochen, der alte Zusammenhang gelöst. Ein Ganzes ist es nicht mehr, und ein Ganzes könnte es nun auch erst durch die Verallgemeinerung kunstvollerer Bauformen wieder werden. Dann kam die Verbreiterung des Jungfernstiegs; jedenfalls eine gebieterische Notwendigkeit des Verkehrslebens. Das Gesamtbild der Binnenalster hat freilich durch sie nicht gewonnen; das Verhältnis zur Straßenbreite des Alsterdammes und des Neuen Jungfernstiegs hat sich verschoben; und auf die richtigen Verhältnisse kommt gerade in der Städtebaukunst, die Raumkunst im verwegensten Sinne des Wortes ist, doch eben alles an. Auch die neuen Ufermauern, Bollwerke und Alstertreppen des Jungfernstiegs, an sich würdig und nützlich, leiden an etwas unvermittelter Zusammenschweißung großer und kleiner Motive. Dagegen erscheint die Verlegung des Alsterpavillons wohl gelungen. Streiten lassen wird sich darüber, ob es notwendig war, die Ansicht des Jungfernstiegs mit den Drähten und Drahtpfeilern der Oberleitungswagen zu belasten. In Dresden zwingt man diese, in den Hauptstraßen der inneren Stadt auszuschalten und sich hier der Akkumulatoren zu bedienen, ein Verfahren, das den praktischen Hanseaten vielleicht zu umständlich erscheinen mag. Unstreitig häßlich aber sind die an Galgen und gar an Doppelgalgen erinnernden, plumpen und aufdringlichen Lichtständer und Funkenspender des Jungfernstiegs, die mit Recht bei allen Kunstfreunden Hamburgs Entsetzen erregt haben. Bei Tage sieht man auf dem Jungfernstieg kaum noch etwas anderes als die Fülle dieser aufdringlichen Eisengerippe. Es wäre vielleicht nicht mehr zu früh, sie wieder zu beseitigen. An der schon Jahrzehnte alten neuen Lombardbrücke dagegen wird nicht leicht jemand etwas auszusetzen haben. Die Windmühle mußte natur- und stilgemäß fallen, als die Außenalster sozusagen zur Stadt gezogen wurde. Bei den künstlerisch gestalteten Neubauten, die nach und nach in den drei Gebäudereihen der Binnenalster die alten nichtssagenden Häuser ersetzen müssen, sollte man sich übrigens vor Überladung hüten. An sich ist das Wasserbecken der Binnenalster nicht groß. Zu schwere und zu mächtige Formen müssen in seiner Umgebung vermieden werden.

Anders steht es mit der Außenalster. In meiner Kindheit war sie noch ganz ländlich. Jetzt ist die große Wasserfläche schon rings von Häusern umgeben. Am Ostufer zieht die geschlossene Häuserreihe sich bereits ganz vom Ferdinandstor bis zur Uhlenhorst hinaus. Schade fürs Stadtbild bleibt es, daß an dieser Reihe nicht die großen öffentlichen Neubauten mit künstlerisch durchgebildeten Fassaden aufgeführt worden sind. Und da dies nun einmal nicht geschehen konnte, ist es um so bedauerlicher, daß nur so wenig baukünstlerisch wertvolle Häuser sich hier dem Wasser zuwenden. Der Mangel einheitlicher Bauvorschriften, an dem Hamburg früher gelitten zu haben scheint, macht sich auch hier in dem schlechten Verhältnis vieler Häuser und Häusergruppen zueinander bemerkbar. Aber die Baumreihen bringen auch hier Ruhe und Farbe ins Bild, und die erst im letzten Menschenalter entstandenen gärtnerischen Anlagen am Alstersaum schließen sich, wenn sie im einzelnen

vielleicht manchem auch etwas chinesisch kleinlich erscheinen mögen, im ganzen doch einheitlich und geschmackvoll dem Stadtbilde an. An der Wasserseite der Uhlenhorst fällt die Stil- und Geschmacklosigkeit der Hamburger Villenbauten der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts an den meisten der hier errichteten städtischen Landhäuser immer noch unangenehm in die Augen; aber an abgezweigten kleinen Wasserbecken und Wasserstraßen entfalten sich hier doch auch manche anmutige Bilder, und der Hauptblick von der Uhlenhorst über die große Alsterfläche nach Hamburg hinüber ist unverwüstlich. Die Einzelheiten verschwinden hier vor den großen Entfernungen. Von allen ihren Türmen überragt, wirkt die ferne Stadt, von hier aus gesehen, märchenhaft reizvoll mit der dunklen und doch schimmernden Wasserfläche des Alstersees zusammen. Am westlichen Ufer ziehen sich die Häuserreihen von der Stadt aus schon weit an der Außenalster entlang; aber was dann kommt, die eigentliche Pöseldorfer Seite, an der wenigstens teilweise auch künstlerischer wirkende Landhäuser stehen und köstliche, wohl gepflegte, mehr oder weniger städtisch stilisierte Gärten bis zum Wasserspiegel herabreichen, hat sich zum vornehmsten und schönsten Stücke des Alsterbildes entfaltet.

Nach monumentalen Brunnenanlagen und spielenden Wasserkünsten wird das Verlangen in einer Stadt mit so vielen Wasserblicken, wie Hamburg, naturgemäß nicht so groß sein, wie in wasserärmeren Städten. Daß Städte wie München, Stuttgart, Düsseldorf, Dresden, wie neuerdings auch Berlin, Bremen und Altona in dieser Beziehung Hamburg voraus sind, ist daher kein Wunder. Wie ich höre, ist auch der Plan, Schillings Kaiserdenkmal auf dem Rathausplatze mit Wasserkünsten in Verbindung zu setzen — wohl mit Recht — fallen gelassen worden. Vielleicht findet sich dann eine andere Stelle, das Leitungswasser in größerem Maße, als es bisher in Hamburg geschehen ist, zu Kunstleistungen heranzuziehen. Mit oder ohne eine Vermehrung der Kunst- und Springbrunnen aber wird Hamburg die Stadt Deutschlands bleiben, in der das Wasser im Städtebild am meisten zur Geltung kommt. Eine Wasserfläche, wie die der beiden Alsterbecken, findet sich mitten im Stadtbilde so leicht nicht wieder. Etwas mehr einheitlicher künstlerischer Wille, als er sich bisher geltend gemacht hat, wäre Hamburg aber bei der baukünstlerischen Ausstattung seines „Wassers im Städtebild“ gerade an der Alster zu wünschen.

SECHSTER ABSCHNITT

Aus deutschen Sammlungen

I. Anfang und Ende einer Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts*)

Unser Jahrhundert hat die Geschichte mancher Wissenschaft geschrieben; auch die der Archäologie und damit die Geschichte unserer Kunde der antiken Kunst. Daß wir noch keine Geschichte der gesamten Kunstgeschichte besitzen, darf uns nicht wundern, weil diese fast die jüngste der Wissenschaften ist. Eine zukünftige Geschichte der Kunstgeschichte aber dürfte nicht vergessen, die Sammlungen zu verzeichnen, die den Forschern jedes Zeitabschnittes zu Gebote gestanden haben. Sie würde sich einer „Retrospektiven Museographie" nicht entziehen können. Die Geschichte ehemaliger Gemäldegalerien würde zu ihren wesentlichen Bestandteilen gehören.

Eine wirkliche, abschließende Geschichte ist jedoch von Anstalten wie von Völkern und Menschen erst möglich, wenn sie aufgehört haben, da zu sein. In diesem Sinne könnte erst von sehr wenigen Museen der Welt eine endgültige Geschichte geschrieben werden, von allen in der Neuzeit berühmten öffentlichen Gemäldesammlungen vielleicht nur von der ehemaligen Düsseldorfer Bildergalerie. Denn die berühmten alten Gemäldesammlungen Kaiser Rudolfs II. und König Karls I. von England zu Anfange des 17. Jahrhunderts waren doch noch keine für die Bildung und Belehrung der Öffentlichkeit bestimmten Sammlungen; in Paris war es noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts die stete Klage, daß die Gemäldeschätze des Königs nur als Mobiliar seiner Gemächer angesehen würden; ja die Mehrzahl der heute berühmtesten öffentlichen Sammlungen Europas verdankt erst dem 19. Jahrhundert ihre Entstehung, wenngleich ihr Kern natürlich längst als kurfürstliche Kunstkammer oder königliches Kunstkabinett im Privatbesitze der Monarchen vorhanden gewesen war. So sind zum Beispiel die großen Galerien von London, Petersburg, Madrid und Berlin eigentlich erst Schöpfungen der letzten hundert Jahre, und selbst die Louvregalerie ist als solche erst seit der Französischen Revolution eingerichtet worden. Im 18. Jahrhundert aber wurden nördlich von den Alpen nur drei Gemäldegalerien als Sammlungen ersten Ranges anerkannt und als solche von allen Reisenden aufgesucht, die Wiener, die Dresdener und die Düsseldorfer Galerie. Als Sammlungen zweiten Ranges wurden daneben die Münchener, die Kasseler und andere gepriesen. Fast alle diese Sammlungen des 18. Jahrhunderts bestehen aber auch heute noch, vielfach verändert und erweitert, doch unversehrt in ihrem alten Kerne; nur die Düsseldorfer Galerie ist als solche bereits wieder vom Erdboden verschwunden. Gerade ihre Geschichte läßt sich daher schon jetzt von ihrem Anfange bis zu ihrem Ende verfolgen. Und es ist kein uninteressantes Stückchen Museumsgeschichte, es ist zugleich ein Stückchen deutscher Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, das sie uns kennen lehrt.

Daß Düsseldorf heutzutage zu den bekanntesten deutschen Kunst- und Künstlerstädten gehört, weiß alle Welt; daß dasselbe aber schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Fall war, daß damals schon eine Reihe der berühmtesten

*) Dieser Aufsatz wurde zuerst in den Grenzboten, Leipzig 1881, S. 147 abgedruckt. Bei seiner Bearbeitung für diese Sammlung sind nur die Angaben über die gegenwärtige Verteilung der Bilder der alten Düsseldorfer Galerie in den bayrischen Staatssammlungen dem Stande von 1909 entsprechend abgeändert worden.

Maler der Zeit sich in Düsseldorf versammelten, ist in weiteren Kreisen wenig oder gar nicht bekannt. Nur der Ruhm der alten Düsseldorfer Bildergalerie lebt als nebelhafte Überlieferung noch heute im Bewußtsein der Kunstfreunde fort. An die Tatsache dieses Ruhms braucht hier daher nur kurz erinnert zu werden.

Das alte Düsseldorf war an sich keine anziehende Stadt, und seine Umgebung war ehemals so wenig reizvoll wie heute. Albrecht Dürer berichtet im Tagebuch seiner niederländischen Reise von 1521 nichts weiter über die Stadt als: „Darnach fuhren wir nach Düsseldorf, einem Städtchen; verzehrte zwei Weißpfennige, von dannen nach Kaiserwerth." Erst als Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz sich hier mit einem Hofstaate von Künstlern umgab und seine große Gemäldegalerie gründete, fing Düsseldorf allmählich an, eine berühmte Stadt und ein Reiseziel aller Kunstliebhaber zu werden. Ihrer Galerie wegen zog die kleine Rhein- und Düsselstadt während des ganzen 18. Jahrhunderts so viele hervorragende Reisende an, wie sie es seitdem, so mächtig sie sich entfaltet hat, abgesehen von einigen Ausstellungsjahren, noch nicht wieder getan hat. So heißt es zum Beispiel in einem Berichte aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Bezug auf Sir Josuah Reynolds, den englischen Großmaler der damaligen Zeit: „Es vergehen wenige Jahre, wo nicht der große Reynolds von Zeit zu Zeit die Düsseldorfer Galerie besucht, um seinem Geiste an diesen älteren Kunstwerken Nahrung zu gewähren." London besaß eben damals noch keine öffentliche Galerie. Bekannt ist Goethes Besuch in Düsseldorf und sein Lob der Galerie in „Dichtung und Wahrheit". Viel wärmer aber noch schrieb er am 21. Juli 1774 in Düsseldorf selbst an Helene Elisabeth Jacobi: „Kommend von der Galerie, die meines Herzens Härtigkeit erweicht, gestärkt und folglich gestählt hat." Auch andere unserer klassischen Schriftsteller reden mit Entzücken von ihren Besuchen der ehemaligen großen rheinischen Sammlung. Die eigentlichen Reiseschriftsteller des 18. Jahrhunderts erstreckten ihre Schilderungen hauptsächlich ihretwegen auf den Niederrhein. Es könnte hier zum Beispiel an Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein" und an J. G. Langs „Reise auf dem Rhein" erinnert werden. In manchen Beziehungen jedoch interessanter als diese Berichte vom Ende des 18. Jahrhunderts ist die aus dessen Anfang stammende Reisebeschreibung des französischen Emigrierten de Blainville. Dieser vielseitige und geistreiche Beobachter machte in den Jahren 1705—1707 eine Reise durch Holland, Deutschland, die Schweiz und Italien. Das Tagebuch dieser Reise, das später zunächst in englischer, dann auch in deutscher Sprache herausgegeben wurde, enthält eine eingehende Beschreibung des Düsseldorfer Hof- und Kunstlebens jener Tage. In seinen Bemerkungen über die Gemäldegalerie, die damals gerade im Entstehen begriffen war, und über seinen Führer durch sie, den berühmten Maler Adriaen van der Werff, zeigt er sich als feiner Kenner. Trotz seiner Dankbarkeit gegen van der Werff kann er sich nicht enthalten, über ihn zu bemerken: „Dieser hat zwar durch seine Werke großen Ruhm erworben; aber sie sind mit einer erzwungenen Sorgfältigkeit ausgeführt, welche Michelangelo, Rafael, die Caracci und Tizian verabscheuten." Auch daß er zu zwei Gemälden Luca Giordanos, des bekannten Meisters „Fa presto", erwähnt, man halte diese Bilder in Düsseldorf für seine Hauptwerke, er habe aber im Palaste des Königs von Spanien mehr als hundert Gemälde Lucas gesehen, die nicht schlechter seien, zeigt den erfahrenen Beobachter. Für die Bilder der Sammlung, die wir noch heute als die besten ansehen würden, ist auch er voller Bewunderung. Gegen Ende des Jahrhunderts zeichnete dann die deutsche Enzyklopädie (Frankfurt a. M., Bd. 11, 1786) die Düsseldorfer Galerie durch das Lob „die seltene" aus, während sie die Dresdener „die reichste", die Wiener „die eklektische" nannte. In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts endlich, kurz vor ihrer Entführung nach Bayern und ihrer Zerstreuung unter die Kunstschätze des Wittelsbacher Hauses, bildete die Beschreibung der Düsseldorfer Galerie alljährlich den Hauptinhalt des „Niederrheinischen Taschen-

buches für Liebhaber des Schönen und Guten", dessen Kupfer fast lediglich Nachbildungen ihrer Werke waren. Am deutlichsten spiegelt der Ruhm der alten Düsseldorfer Galerie sich dann in der Tatsache wider, daß im 18. Jahrhundert in Basel und in London Kupferwerke über sie herausgegeben wurden. Das Baseler Werk, das alle Wände der Galerie mit allen an ihnen hängenden Gemälden wiedergibt (1778, gestochen unter Chr. Mechels Leitung), ist der Bilderatlas zu Pigages großem Catalogue raisonné. Das sehr selten gewordene Londoner Werk dagegen (1793 von V. Green herausgegeben) soll eine Anzahl größerer und wertvollerer Stiche nach den besten Gemälden der Sammlung enthalten.

Der Gründer der Düsseldorfer Galerie war, wie schon erwähnt, der Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, Pfalzgraf zu Neuburg, Herzog zu Jülich und Berg, der so verschieden beurteilte Herrscher, der von den einen als „edler deutscher Patriot, Fürst und Landesvater, als liebenswürdige, volkstümliche Gestalt" gefeiert wird, während andere ihn — in politischer Beziehung mit größerem Rechte — als eiteln, ehrgeizigen Nachahmer des Versailler Hofes, als verschlagenen Jesuitenzögling und sinnlosen Verschwender brandmarken. Aber nach den innersten Beweggründen der Handlungen der Fürsten haben wir kaum ein Recht zu fragen. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen," und den köstlichen Früchten der Kunstliebe Johann Wilhelms gegenüber dürfen wir an ihrer Aufrichtigkeit nicht zweifeln. Am 19. April 1658 im Schlosse zu Düsseldorf geboren, war er in seiner Vaterstadt aufgewachsen, hatte dann als junger Mann vom 4. Dezember 1674 bis zum 7. März 1677 zu seiner weiteren Ausbildung eine Reise durch alle Hauptländer Europas unternommen. Zwei Jahre nach seiner Heimkehr wurde ihm, dem Erbprinzen, von seinem Vater die Regentschaft der Herzogtümer Jülich und Berg übergeben, und in die Zeit dieser Regentschaft fällt sein erstes Ehebündnis mit der Halbschwester des Kaisers, der Erzherzogin Anna Maria Josepha, die 1689 starb. Im folgenden Jahre verschied auch sein Vater. Johann Wilhelm wurde selbst Kurfürst und vermählte sich zum zweiten Male mit Anna Maria Loisia, der Tochter des Großherzogs Cosmo III. von Toskana. Mit dieser Mediceerin zog ungemessene Festfreude in Düsseldorf ein. Prachtliebend war Johann Wilhelm freilich von jeher gewesen oder auf seiner Jugendreise geworden. Der Reichtum seiner mediceischen Gemahlin aber gab dieser Neigung neue Nahrung. Die Medici hatten von jeher die Kunstliebe als die beste Seite der Prachtliebe angesehen. Und wenn man auch nicht sagen kann, daß Düsseldorf vor der Ankunft der toskanischen Fürstin alles Kunstlebens bar gewesen sei, so liegt es doch nahe, anzunehmen, daß Johann Wilhelm erst durch ihren Einfluß veranlaßt worden ist, sich in größerem Maßstabe mit Künstlern und Kunstwerken zu umgeben. Sicher tat er es erst nach ihrer Heimholung.

Indessen hatten schon sein Vater und sein Großvater Bilder erworben. Sein Großvater, Herzog Wolfgang Wilhelm, war mit Rubens befreundet gewesen, und der in Düsseldorf geborene Maler Johann Spilberg, der in Amsterdam bei Rembrandts Nachfolger Gov. Flinck gelernt hatte, hatte nacheinander bei Großvater, Vater und Sohn die Stelle eines Hofmalers bekleidet. Insofern hatte Johann Wilhelm schon ein Stückchen Kunstliebe von seinen Vorfahren geerbt und mit ihr zugleich einen nicht unerheblichen Bilderschatz, den er, als er Kurfürst geworden war, im Düsseldorfer Schlosse vereinigen ließ.

Ein erster, nicht unwesentlicher Teil der Düsseldorfer Galerie bestand also aus dem Grundstock einer Gemäldesammlung, in dessen Besitze Johann Wilhelm sich bereits bei seinem Regierungsantritt sah. Einen zweiten, erheblichen, hauptsächlich aus Italienern bestehenden Teil scheint die mediceische Kurfürstin aus Florenz mitgebracht und, als sie 1717, nach dem Tode Johann Wilhelms, dorthin zurückkehrte, ihrer zweiten Vaterstadt und der Galerie hinterlassen zu haben. Von Rafaels Madonna Canigiani zum Beispiel gilt dies als ausgemacht. Einen dritten

Hauptbestandteil seiner Sammlung ließ der Kurfürst mit Aufwendung großer Summen in allen Ländern, namentlich in den Niederlanden, ankaufen, und zu diesen Ankäufen bediente er sich in der Regel des seinerzeit berühmten Malers Jan Frans van Douven, der schon 1682, als Johann Wilhelm noch Prinzregent war, in seine Dienste trat. Einen vierten und keineswegs unbedeutenden Bestandteil der neugegründeten Düsseldorfer Galerie bildeten endlich die Gemälde, die Johann Wilhelm in Düsseldorf selbst von den Malern anfertigen ließ, die er eigens zu diesem Zweeke berufen hatte. Dies führt uns zu jener Künstlerkolonie, die Düsseldorf schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer eigentlichen Kunststadt machte. Bei ihr müssen wir einen Augenblick verweilen. Die archivalischen Nachrichten über die Düsseldorfer Künstler jener Tage hat der Notar K. Strauven schon 1862 in einer besonderen Abhandlung „Über künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf" verwertet.

Zur Würdigung des Düsseldorfer Kunstlebens unter Johann Wilhelm dürfen wir nicht vergessen, daß der Anfang des 18. Jahrhunderts in ganz Europa keine sonderliche Blütezeit der Kunst war. Höchstens Frankreich erlebte damals unter Watteau eine eigenartige, frische Entfaltung der Malerei. In den Niederlanden zehrte man von den Überbleibseln der Großmeister des 17. Jahrhunderts. In Italien herrschten die Epigonen jener eklektischen Schule des 17. Jahrhunderts, die selbst schon eine Epigonenschule war. Deutschland hatte sich immer noch nicht so weit wieder von den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges erholt, um sich selbständig an dem Kunstschaffen der Völker beteiligen zu können. Daß deutsche Fürsten jener Tage, wie vor allen Dingen Johann Wilhelm, sich mit Künstlern umgaben, verdient unter diesen Umständen alle Anerkennung. Daß sich Meister unter diesen Künstlern befinden, deren Namen noch heute einen guten Klang in der allgemeinen Kunstgeschichte haben, könnte uns sogar beinahe wundern. Daß diese Meister aber keine Deutschen sondern Italiener oder Niederländer waren, ist leider selbstverständlich.

Von den Italienern, die damals in Düsseldorf malten, kann man freilich kaum sagen, daß ihr Nachruhm dem Ansehen, dessen sie sich bei ihren Zeitgenossen erfreuten, entspreche. Wegen ihrer mangelnden Bedeutung und Selbständigkeit übergeht die allgemeine Kunstgeschichte sie in der Regel. Dies gilt selbst von dem Venezianer Antonio Bellucci, dem nachmaligen Wiener Hofmaler, von dessen in Düsseldorf und Bensberg geschaffenen Gemälden sich drei, nämlich die beiden Gegenstücke „Venus auf den Wellen mit Amor als Lenker des Segels" — „Psyche, den schlafenden Liebesgott mit der Lampe betrachtend" und „Danae, den goldenen Regen empfangend", in der Galerie befanden. Diesen Bildern, von denen die beiden erstgenannten später der Münchener Pinakothek einverleibt wurden, das letztgenannte in die Augsburger Galerie kam, sah man ein wenigstens halbwegs erfolgreiches Streben in den Bahnen Guido Renis und Paolo Veroneses an. Dasselbe gilt von dem recht äußerlichen Dekorationsmaler Antonio Pellegrini, einem gebornenen Paduaner, der nach und nach an den meisten europäischen Höfen auftauchte, um 1733, lange nach Johann Wilhelms Tode, Akademiker in Paris zu werden und schließlich nach Italien zurückzukehren. Einige seiner Dekorationsstücke befinden sich noch heute in Düsseldorf. Seine vier großen sinnbildlich-geschichtlichen Darstellungen aus dem Leben Johann Wilhelms aber, die in Düsseldorf freilich niemals zur Galerie genommen wurden, hängen in der Augsburger Galerie. Dasselbe gilt ferner von Domenico Zanetti, einem Meister, dessen Lebensschicksale unbekannt sind, der aber lange in Düsseldorf gemalt, auch für die Galerie vier Bilder, Heiligenbilder mit lebensgroßen Figuren, geschaffen hat, die jetzt von etwaigen Liebhabern konventioneller Kunst in Augsburg und in Schleißheim studiert werden können. Ja selbst der bedeutendste Bildhauer Johann Wilhelms, Gabriele Grupello,

der Schöpfer des immerhin wirksamen großen bronzenen Reiterbildnisses des Kurfürsten, das noch heute den Düsseldorfer Marktplatz beherrscht, wird in unserem trefflichen einzigen Handbuche der Geschichte der Plastik nicht erwähnt.

In weit höherem Maße hat die Nachwelt den Ruhm der niederländischen Meister, die unter Johann Wilhelm in Düsseldorf malten, anerkannt. Schon die beiden belgischen Großmaler des Kurfürsten, eben jener als Bildnismaler wirklich nicht verdienstlose Chevalier van Douven, dem man nachgerechnet hat, daß er in seinem Leben drei Kaiser, ebensoviele Kaiserinnen, fünf Könige, sieben Königinnen und zahllose andere Fürsten — unter ihnen natürlich auch den Kurfürsten Johann Wilhelm — porträtiert hat, sowie der durch den Rubensschüler Erasmus Quellinus gebildete Ant. Schoonjans, der sieben Bilder, nämlich drei biblische Szenen, eine mythologische Darstellung und drei Bildnisse — unter diesen namentlich das der italienischen Kurfürstin — für Johann Wilhelm gemalt hat, schon diese Belgier haben sich bis heute ein gewisses Ansehen zu bewahren gewußt. Vor allen Dingen aber sind die Namen der damals in Düsseldorf lebenden Holländer in die Kunstgeschichte übergegangen. Wer kennt nicht Adriaen van der Werff, dem man, wie man sonst auch über seine kleinliche und geleckte Manier, große Gegenstände zu behandeln, denken mag, doch lassen muß, daß er den Ton der Zeit, die der Wucht und Breite müde war, in selbständiger Weise zu treffen wußte? Adriaen van der Werff war aber, obgleich er nur die eine Hälfte des Jahres in Düsseldorf zubrachte, neben van Douven der einflußreichste Künstler am Hofe. Die Galerie besaß 25 Bilder seiner Hand, von denen 1908 sich noch zwölf in der Münchener Pinakothek befanden, acht an die Erlanger, vier an die Bamberger Galerie abgegeben worden waren, eins dem Vorrat überwiesen wurde. Wer kennt nicht Gottfried Schalken, den vielseitigen Schüler Gerard Dous, dessen Genrebilder bei Kerzen- oder Lampenlicht fast in allen Sammlungen zu finden sind? Wer kennt nicht die Rachel Ruysch, deren Name unter den Blumen- und Fruchtmalern und Malerinnen der ganzen Welt zu den berühmtesten gehört? Wer kennt nicht Jan Weenix, den trefflichen, halblandschaftlichen Stillebenmaler, der im Schlosse Bensberg eine große dekorative Hauptfolge von Jagdstücken für Johann Wilhelm gemalt hatte? Von den 19 Bildern befanden sich 1908 zehn in der Münchener Pinakothek, acht in der Schleißheimer, eines in der Augsburger Galerie. Selbst Eglon van der Neer, der Sohn des berühmten Mondscheinmalers A. van der Neer, selbst dieser in Düsseldorf gestorbene Meister, dem man es zum Verdienste anrechnen muß, daß er, anstatt seinen großen Vater nachzuahmen, eigene, damals modernere Wege ging, gehört noch heute zu den gern gesehenen Gästen unserer Galerien. Auch Hermann van der Myn, der Frucht- und Blumenmaler, wird noch mit Anerkennung von den Handbüchern der Geschichte der Malerei genannt; ja sogar der Vedutenmaler Jan van Nickelen wird von ihnen nicht übergangen. Alle diese Maler aber lebten kürzere oder längere Zeit in Düsseldorf und malten im Auftrage Johann Wilhelms für dessen Sammlung, die schon am Anfang des Jahrhunderts ziemlich vollständig war. Der genannte Herr de Blainville sah sie bereits in einem Galeriegebäude. Er sagt: „Die Galerie ist ziemlich lang, aber viel zu niedrig. Man baut jedoch eine neue, höhere, welche nach dem Entwurfe, den man mir zeigte, prächtig werden wird." Einige Jahre später, 1710, war dieses neue Gebäude fertig. Es war wohl das früheste, eigens für eine Gemäldegalerie errichtete Gebäude in Deutschland. Die Dresdener Sammlung wurde erst 1722 als „Galerie" ausgestaltet und in besonderen Räumen, aber auch dann noch nicht in einem eigens für den Zweck errichteten Gebäude, sondern in den freilich für sie hergestellten Sälen des „Stallgebäudes" am Jüdenhof untergebracht. Das Düsseldorfer Galeriegebäude von 1710 stand übrigens noch im 19. Jahrhundert. Teils zur Landesbibliothek ausgebaut, teils zur Akademie gezogen, war es der einzige Teil der letzteren, den der Brand des Jahres 1872 verschonte. Später

wurde es anderweit verbaut. Prächtig war es nun eben nicht, aber praktisch und geräumig, und doch wurde es bereits ziemlich vollständig gefüllt, als es 1710 die Gemäldesammlung aufnahm. So war die gesamte Galerie, Bau wie Inhalt, im wesentlichen die alleinige Schöpfung Johann Wilhelms, und als nach dessen Tode (1716) das ganze heitere Düsseldorfer Kunstleben plötzlich wie ein Faschingstreiben zerstob, ist die Sammlung kaum noch um das eine oder andere Bild bereichert worden. Der Zutritt wurde allen Fremden bereitwillig gegen Karten gestattet, die das Hofmarschallamt austeilte. Nur einheimische Adlige, Beamte und Künstler scheinen ohne weiteres Einlaß gefunden zu haben.

Das Galeriegebäude lag unmittelbar neben dem (1872 gänzlich abgebrannten) Schlosse. Mit drei Seiten umschloß es einen Hof, in dessen Mitte später das jetzt noch stehende unbedeutende Marmorstandbild Johann Wilhelms aufgestellt wurde. Die Gemäldesammlung befand sich im ersten Stockwerk. Jede der drei rechtwinklig aufeinanderstoßenden Seiten enthielt einen langen großen Hauptsaal, dessen mächtige, oben abgerundete Fenster dem Hofe zugekehrt waren. An den beiden Ecken, wo jene Seiten sich berührten, wurden außerdem noch zwei kleine quadratische Säle gebildet, deren Fenster nach außen gingen. Im ganzen waren es also fünf Säle. Jeder der drei großen Hauptsäle enthielt, den fünf Fenstern gegenüber, eine große, geschlossene, weder von Fenstern noch von Türen unterbrochene Hauptwand. Die lichtlosen Zwischenwände zwischen den Fenstern wurden nicht mit Gemälden behängt, doch wurden hier neben den Fenstern bewegliche Flügel angebracht, die als kleine, leicht ins rechte Licht zu rückende Bilderwände dienten. Der Eingang zum Treppenhause lag im Hofe. Das Treppenhaus, das noch 1881 durch die gelb in gelb gemalten garstigen großen allegorisch-mythologischen Gemälde Joseph Karschs verunstaltet wurde, lag an der Rheinseite.

Von diesem Treppenhause aus betrat man den ersten großen Hauptsaal. Er wurde der „Saal der flämischen Meister" genannt, worunter man nach italienischem Sprachgebrauche — die italienische Sprache war schon vor der Ankunft der mediceischen Kurfürstin Hofsprache in Düsseldorf gewesen — die Holländer mit verstand. Allerdings dominierten wirklich die flämischen Meister in diesem Saale. Indem wir uns die Anordnung der Gemälde in den einzelnen Sälen kurz vergegenwärtigen wollen, müssen wir uns freilich erinnern, daß die Anordnung, die wir kennen, erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Karl Theodor geschaffen wurde; diese aber war in jenem älteren Geschmack, der die Galeriewände bis unter die Decke mit Gemälden behängte, vortrefflich zu nennen. Die kleinen Kabinettstücke hingen unten, die großen dekorativen Bilder oben. An den einzelnen Wänden waren die Gemälde nach Gesetzen gegenständlichen Gleichgewichts und räumlicher Symmetrie verteilt. In diesem ersten Hauptsaale hing über der großen Flügeltür der Eingangswand das Reiterbildnis Johann Wilhelms, von dem schon genannten Chevalier van Douven gemalt, ein Bild, das sich eine Zeitlang in der Münchener Pinakothek befand. Die Mitte der langen Hauptwand nahm eins der Riesenbilder Caspar de Crayers ein, des Meisters, den Rubens hochschätzte, obgleich er uns heute als ein flauer, verwässerter Rubens erscheint; übrigens eine großartige Komposition, ein sogenanntes „Theseusbild", das als Altarblatt für die Augustinerkirche in Brüssel gemalt worden war, hochthronend Maria mit dem Kinde, zahlreiche Heilige auf den mächtigen Stufen der Himmelshalle gruppiert. Wo kein Gemälde von Rubens neben ihm hängt, ist Caspar de Crayer wohl zu würdigen, und wohlweislich hatte man in der Tat alle Werke von Rubens aus diesem Saale verbannt. Auch in der Münchener Pinakothek hängt es nicht im Rubenssaale. Dagegen schmückten einige vorzügliche Bildnisse und religiöse oder mythologische Darstellungen A. van Dycks und anderer Flamen — auch J. Jordaens' große Darstellung „Wie die Alten sungen usw." — dieselbe Hauptwand. Ihr Hauptschmuck aber waren die vier großartigen Bildnisse van Dycks (jetzt in

Münchener), die in stehenden ganzen Gestalten den Antwerpener Kaufmann Sebastian Leerse und dessen zweite Gemahlin, den Herzog Wolfgang Wilhelm mit seinem großen Hunde und einen Herrn mit dem Hut in der rechten Hand darstellen. Später hingen hier auch die prächtigen Jagdstücke Jan Fyts, die Karl Theodor erst 1767 auf seiner niederrheinischen Reise von den Klingenfabrikanten Solingens geschenkt erhielt. Auch sie schmücken jetzt die Münchener Pinakothek.

Der zweite Saal war der erste der kleineren quadratischen Ecksäle. Er hieß der „Gerard-Dou-Saal", weil er eins der berühmtesten Bilder dieses berühmten holländischen Feinmalers enthielt. Das Bild, das einen Marktschreier auf der Dorfstraße darstellt, hing gleich rechts neben der Eingangstür; jetzt befindet es sich in einem der Kabinette der Münchener Pinakothek. Im übrigen enthielt dieses Zimmer ein ziemlich buntes Gemisch flämischer, holländischer und italienischer Meister.

Der eigentliche „Italienische Saal" war der dritte Saal, der große mittlere Hauptsaal, der größte von allen, dessen Fensterwand in der Mitte nach dem Hofe zu noch einen Ausbau zeigte. Die beiden schmalen Seitenwände dieses Risalits hatten das beste Licht, und hier hingen einige Gemälde, auf die man — leider mit Unrecht — ein Hauptgewicht legte: eine kleine Heilige Familie, angeblich vom großen Michelangelo aber ganz unecht, ein Ecce-Homo, angeblich von Correggio, aber wohl nur von einem Enkelschüler dieses Meisters, ein angeblicher Leonardo da Vinci, endlich sogar ein vermeintlicher Rafael, eine Wiederholung des Johannes in der Wüste. An der Hauptwand dieses Saales hingegen hing ein echtes Bild Rafaels, jene Madonna des Hauses Canigiani, welche die Kurfürstin aus Florenz mitgebracht hatte, die bekannte symmetrische Komposition: Elisabeth und Maria knien einander gegenüber und führen zwischen sich ihre Knäblein einander zu, Joseph steht dahinter und schließt die Gruppe pyramidal ab. Merkwürdigerweise hing Rafaels Bild in zweiter Reihe ü b e r einem Luca Giordano. Auch der liebenswürdige florentinische Kolorist Andrea del Sarto war hier wenigstens mit e i n e m Hauptbilde vertreten, dessen Echtheit Lermolieff mit Unrecht bestritt. Jener Rafael und dieser del Sarto gehören jetzt der Münchener Pinakothek. Im übrigen war von den großen Cinquecentisten nicht viel die Rede. Aber die Eklektiker des 17. Jahrhunderts, die Carracci mit ihrem Gefolge von Guido Reni, Guercino, Domenichino, Lanfranco usw. waren hier zu Hause, und mehr noch die Italiener, die den Übergang ins 18. Jahrhundert bilden, wie der Conte Carlo Cignani (1628—1714), dessen große Himmelfahrt Mariä die Mitte der Hauptwand dieses großen Mittelsaales und somit den Mittelpunkt der ganzen Galerie einnahm, jetzt aber (wenigstens noch 1909) die Mitte des letzten großen Hauptsaales der Münchener Pinakothek einnimmt, in den die ganze Flucht der Mittelsäle mündet.

Der vierte Saal, der zweite quadratische Ecksaal, hieß der „Saal van der Werffs". Hier hingen jene zahlreichen Gemälde dieses Meisters, die damals einen Modestolz Düsseldorfs bildeten und heute hauptsächlich zwischen der Münchener Pinakothek und der Erlanger Sammlung verteilt sind, aber auch die berühmten Schöpfungen Rembrandts, jene herrlichen sechs Passionsbilder der Pinakothek, die für alle Zeiten ein dauernder Stolz der Sammlung sein werden, und das schöne Jünglingsbildnis des Velazquez, jetzt in derselben Sammlung, das zu den wenigen echten Bildern des großen Spaniers in Deutschland gehört.

Endlich gelangte man in den großen fünften Saal, der später in die Landesbibliothek verbaut wurde, den in seiner Art einzigen „Rubenssaal", der mit 46 zum Teil sehr großen Bildern des Antwerpener Malerfürsten geschmückt war. Unter ihnen befand sich eine Reihe seiner berühmtesten und köstlichsten Werke. Die Schmalwand, in der die Eingangstür lag, trug elf, die gegenüberliegende Schlußwand sieben Tafeln. In der Mitte einer Schlußwand prangte das große Jüngste Gericht aus der Düsseldorfer Jesuitenkirche. Oben auf den Wolken thront Christus als Weltrichter

zwischen Engeln und Heiligen, unten auf der Erde entsteigen die Toten bei den Klängen der Posaunen ihren Gräbern. Rechts vom Erlöser schweben die Seligen gen Himmel oder werden von den Erzengeln hinangezogen, links werden die Verdammten zur Hölle hinabgedonnert. Welches Gedränge kolossaler menschlicher Formen, welche Fülle von Licht und Farbe, welche Mannigfaltigkeit verklärten und entsetzten Ausdrucks! Rechts neben diesem großen hing das kleine Jüngste Gericht, das denselben Gegenstand weniger michelangelesk, aber origineller rubensisch, weniger plastisch, aber einheitlicher malerisch darstellt. Links neben jenem großen Bilde hing das Doppelbildnis des Künstlers und seiner ersten Gemahlin Isabella Brant. Im Schatten einer Geißblattlaube sitzt das glückliche Paar. Sie ruht zu seinen Füßen und legt ihre Rechte zutraulich auf die seine; heiter und selbstzufrieden blicken uns große, bedeutende Augen an. Endlich die 28 Gemälde an der großen Langwand dieses Rubenssaales: die prächtige Amazonenschlacht, die girlandenschleppenden nackten Kindergestalten, die Landschaft mit dem Regenbogen, der Sturz der Verdammten, Christus und die Sünder, die große Himmelfahrt Mariä und wie viele andere blendende und packende Werke des immer blendenden und packenden Meisters! Mit Ausnahme der Himmelfahrt Mariä, die noch heute in Düsseldorf hängt, schmücken alle Hauptbilder dieses Saales jetzt die Münchener Pinakothek.

Den Ruhm Rubens' immer wieder und immer weiter zu verbreiten, war im 18. Jahrhundert recht eigentlich eine Aufgabe der Düsseldorfer Galerie. Fassen wir im übrigen ihre Bedeutung zusammen, so fällt uns freilich sofort auf, daß sie, wie alle Einrichtungen aller Zeiten, durchaus ein Kind ihrer Zeit war. Der historische Sinn war noch nicht erwacht. Von den großen niederländischen und italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts, die heute zum Beispiel den Stolz der Berliner Galerie bilden, besaß die Düsseldorfer Sammlung kein einziges Bild. Man hielt diese Meister damals für veraltet oder barbarisch. Selbst das 16. Jahrhundert war, obgleich Rafael und Andrea del Sarto nicht fehlten, äußerst mangelhaft vertreten: Correggio, Leonardo und Michelangelo nur mit unechten Bildern, von den deutschen Hauptmeistern Hans Holbein und Lukas Cranach gar nicht, Albrecht Dürer nur mit einer alten Kopie seiner Wiener Marter der Zehntausend. In Düsseldorf hielt man damals diese Kopie natürlich für das Original. Der Katalog aber besprach das Bild trotzdem in einem sauersüßen Tone, der völligsten Mangel an Verständnis für Dürers Eigenart zeigte. Die Stärke der Düsseldorfer Galerie lag in den damals modernen, wenn auch in den letzten fünfzig Jahren verstorbenen, und in den damals modernsten Meistern, vor allem in den Großmeistern des 17. Jahrhunderts, und da wir in diesen heute wieder die Vertreter einer wirklich malerischen Malerei verehren, so folgt daraus, daß wir den Ruhm der Düsseldorfer Galerie auch heute im vollsten Maße nachempfinden würden; wir würden dies um so mehr tun, als heute am ganzen Rheinufer von Basel bis Nymwegen keine einzige Galerie steht, die sich an Bedeutung mit ihr messen könnte.

Ihre weitere Geschichte im 18. Jahrhundert verläuft glatt und ruhig, um im Anfang des 19. Jahrhunderts tragisch zu enden. Johann Wilhelms Nachfolger Karl Philipp verlegte die Residenz nach Mannheim und gründete dort eine neue Galerie, die, nebenbei bemerkt, später das Schicksal der Düsseldorfer Galerie, verschleppt zu werden, teilte, den Mannheimern aber unter dem Großherzog Karl Friedrich durch eine neue Sammlung alter Bilder ersetzt wurde. Unter Karl Philipp geschah nichts für die Düsseldorfer Galerie, deren damaliger Direktor jener Joseph Karsch war, der die Grisaillen des Treppenhauses malte. Karl Theodor, der 1782 folgte, residierte zwar auch nicht in Düsseldorf, aber er besuchte die Stadt doch einige Male und wandte ihr einige Bilder zu. Unter ihm fand durch den Nachfolger Karschs, den 1756 aus Rom berufenen Direktor Lambert Krahe, die Neuordnung der Sammlung statt, die wir kennen gelernt haben. Derselbe Lambert Krahe wurde

dann 1767 zum Direktor der neugeschaffenen Düsseldorfer Kunstakademie bestellt, die sozusagen wegen der Galerie, für sie und auf sie hin gegründet worden war. Trotzdem legte er neben der großen Bildergalerie noch eine besondere Akademiesammlung an, wie anderseits auch im Schlosse eine große Anzahl von Bildern hing, die keinen Platz in der Galerie gefunden hatten, ohne rechtlich von ihr getrennt zu sein. Die Akademiesammlung, die noch besteht, hat später einige gute Bilder erhalten; ihre alten 65 Gemälde bedeuteten nicht viel, um so mehr freilich ihre große, durch die Landstände für 30 000 Taler vom Direktor Krahe erworbene Sammlung von über 14 000 Handzeichnungen alter Meister und über 23 000 Kupferstichen.

Aber bleiben wir bei der eigentlichen großen Gemäldegalerie. Schon unter Karl Theodor war sie zweimal wegen Kriegsunruhen aus Düsseldorf geflüchtet worden. Ihre erste Flüchtung hatte sie 1758 nach Mannheim geführt, von wo sie 1764 nach Düsseldorf zurückkehrte. Das zweitemal, 1794, wurde sie über Bremen nach Glückstadt gebracht, von wo sie nach dem Lüneviller Frieden 1801 abermals ihrer rheinischen Geburtsstadt zurückgegeben wurde. Inzwischen war 1799 Maximilian Joseph von Bayern Herzog von Jülich und Berg geworden. Dieser ließ die Galerie, als im Jahre 1805 der Krieg zwischen Preußen und Frankreich ausbrach, zum dritten Male entführen und unter dem Vorwande, sie vor den Preußen zu schützen, nach München bringen. Die bergischen Stände protestierten, wurden aber vertröstet; von einer dauernden Entfernung der Galerie war auch jetzt, wenigstens anfangs, so wenig die Rede als in den früheren Fällen. Als aber im folgenden Jahre auch der damalige Direktor der Galerie und der Akademie, Johann Peter Langer, nach München übersiedelte, war hinfort auch von einer Rückgabe der Galerie keine Rede mehr. Als Düsseldorf französisch wurde, wiederholten die Stände ihren Protest. Die französische Regierung aber lehnte eine Einmischung als „inopportun" ab. Als Düsseldorf preußisch geworden war, wurde der Kampf für die Rückgewinnung der Galerie wieder aufgenommen. Aber erst 1866 entschloß sich Preußen, dem Friedensvertrage mit Bayern einen Paragraphen einzufügen, nach dem die Rechtsfrage, ob Maximilian Joseph berechtigt gewesen sei, die Galerie dauernd aus Düsseldorf zu entfernen, durch den Spruch eines deutschen Appellationsgerichts entschieden werden sollte. In den Jahren zwischen 1866 und 1870 wurde ein erbitterter Zeitungskrieg über diese Frage zwischen München und Düsseldorf geführt. Hüben wie drüben wurde mit der größten Zuversicht behauptet, man habe das Recht auf seiner Seite. Auf diese Rechtsfrage soll hier nicht eingegangen werden; es ist das auch nicht mehr notwendig, weil sie ihre praktische Bedeutung verloren hat; denn als Bayern 1870 an Preußens Seite siegte, ließ letzteres den Rechtsstreit fallen. Das preußische Abgeordnetenhaus bewilligte der Stadt Düsseldorf eine Entschädigung, die sie zwar nicht in den Stand setzte, eine neue Galerie alter Meister anzuschaffen, wohl aber ihrer städtischen Sammlung moderner Meister ein hübsches und zweckmäßiges, von Giese in Dresden entworfenes neues Haus zu bauen. Das ist geschehen, und wenn Düsseldorf, wenn Preußen ein Recht gehabt hat, so ist dieses auf den Altar des Vaterlandes niedergelegt worden.

Kunstgeschichtlich ist jetzt nur noch die Frage interessant, was in Bayern aus den 358 Bildern der ehemaligen Düsseldorfer Galerie geworden ist. Die landläufige Ansicht der halbunterrichteten Kunstfreunde geht dahin, die Düsseldorfer Galerie sei in der Münchener Pinakothek aufgegangen, ja bilde wohl gar deren wichtigsten und größten Bestandteil. Diese Ansicht ist ungenau. In der Münchener Pinakothek hängen über 1400 Bilder. Von diesen stammen nicht einmal 200 aus der alten Düsseldorfer Galerie, und umgekehrt befindet sich nicht viel mehr als die Hälfte der ehemaligen Düsseldorfer Bilder in München. Was ist aus den übrigen geworden?

Hier gilt es zunächst eine Behauptung zu widerlegen, die von allen Düsseldorfer Schriftstellern über diese Angelegenheit aufrechterhalten wird, die Behauptung,

15 oder gar 22 Bilder der alten Sammlung seien von Maximilian Joseph dem Kaiser Napoleon geschenkt worden und befänden sich bis auf den heutigen Tag in der Pariser Sammlung. Diese Behauptung wurde 1815, als es sich um die Herausgabe des französischen Kunstraubes handelte, sogar in Paris geltend gemacht, und obgleich damals von dem französischen Beamten formell und offiziell in Abrede gestellt wurde, daß sich irgendein Düsseldorfer Bild in Paris befinde, so hielten die Düsseldorfer doch an ihrer Ansicht fest. Sie behaupteten, der französische Beamte habe sich sophistisch dahinter versteckt, daß man irrigerweise 22 Bilder in Paris vermutet habe, obgleich es, wie sich nachträglich herausgestellt habe, nur 15 gewesen seien. Mit dem Pariser und Düsseldorfer Katalog in der Hand machte man diese 15 Bilder sogar einzeln namhaft: 2 sollten von Rubens sein, 5 von van Dyck, 2 von Jordaens, je 1 von Jan Steen, Teniers, Snyders, Fr. Albani und Paolo Veronese. Aber warum zog man außer dem Pariser und dem Düsseldorfer nicht auch den Münchener Katalog zu Rate? Man würde seinen Irrtum dann sofort eingesehen haben. Alle jene Meister haben ähnliche Darstellungen öfter gemalt, oder diese sind in ihren Ateliers wiederholt oder später kopiert worden. Die Behauptung ist in Bezug auf die 15 Bilder ebenso unrichtig wie in Bezug auf die früher gemeinten 22. Wer die Bilder kennt, begreift es gar nicht, daß diese irrige Behauptung, die zuerst 1818 in einer Broschüre von Theodor von Haupt auftauchte, noch 1868 von A. V. Harding weitläufig ausgenützt, ja sogar noch 1876 in einer Broschüre von A. Fahne öffentlich als ausgemachte Tatsache wiederholt werden konnte. Wir können versichern, daß sicher 12, wahrscheinlich sogar 14 jener namhaft gemachten 15 Bilder wohlbekannte Werke der Münchener Pinakothek sind. Die Behauptung zum Beispiel, daß Rubens' berühmte Landschaft mit dem Regenbogen in Paris sei, wird dem Eingeweihten ebenso lächerlich vorkommen wie die Ansicht, das Pariser Gemälde des Bohnenfestes von Jordaens sei das ehemalige Düsseldorfer Bild, das einen ganz anderen Gegenstand darstellte. Das Pariser Bild ist auch unbezeichnet, das Münchener aber trägt die Bezeichnung Jor. fct. 1646, die bereits der alte Düsseldorfer Katalog ihm gibt. Das fünfzehnte Bild endlich, das in Paris sein soll, Rubens' Diogenes, mit seiner Laterne Menschen suchend, übrigens nur ein Schulbild, befindet sich in Schleißheim. Das Inventar der dortigen Galerie bemerkt, wie Direktor Bayersdorfer mir 1881 mitteilte, ausdrücklich, daß dieses Bild aus Düsseldorf stamme. Die ganze Sache ist für den Kenner so offensichtlich, daß es unnötig erscheinen könnte, überhaupt auf sie einzugehen. Da jene Behauptung aber noch 1876 mit Nachdruck öffentlich betont worden ist, so ist es doch nicht überflüssig, sie auch einmal mit Nachdruck öffentlich zu widerlegen.

Schwerlich ist jemals eins der alten Düsseldorfer Bilder wieder aus Bayern herausgekommen; aber in Bayern sind sie, bei dem gewaltigen Bilderschatze, den dieses Land besitzt, in den Gesamtvorrat verteilt worden. Obgleich niemand daran denken wird, Bayern einen Vorwurf daraus zu machen, muß doch hervorgehoben werden, daß erst diese Tatsache das definitive Ende der Düsseldorfer Galerie als solcher bezeichnet, die Tatsache, daß sie in Bayern auseinandergerissen und über das ganze Land zerstreut worden ist. Den Löwenanteil freilich hat München erklärlicherweise für sich behalten. Die meisten, besten und berühmtesten Bilder der Düsseldorfer Galerie befinden sich wirklich in der dortigen Pinakothek, 1908 waren es 165.

Die bedeutsame Augsburger Galerie besaß 1905 mindestens 26 Bilder, die früher in Düsseldorf, wenn auch nicht alle in der dortigen Galerie waren. Erlangen erhielt neuerdings mindestens ein Dutzend Düsseldorfer Bilder aus der Münchener Pinakothek, die Galerie zu Burghausen beherbergt zehn Bilder der alten niederrheinischen Galerie. Auch Bamberg, Würzburg, Speier haben einen Anteil erhalten. Der Rest befindet sich zum großen Teil noch heute in Schleißheim, zum kleinen Teil wohl

auch im Vorrat der Münchener Pinakothek. Die treffliche Neuordnung der Gemälde des bayerischen Staatsbesitzes, die Tschudi seit 1910 durchführt, wird auch in dieser Beziehung wohl manche Änderung mit sich bringen oder mit sich gebracht haben.

In Düsseldorf selbst aber sind nur zwei Bilder seiner einst berühmten Galerie zurückgeblieben: das eine unzweifelhaft, weil es, auf Holz gemalt, zu groß und zu schwer erschien, um ohne besondere Vorrichtungen nach München überführt zu werden: jene herrliche Himmelfahrt Mariä, das gewaltigste Kunstwerk, das Düsseldorf gegenwärtig besitzt; ein anderes aber wahrscheinlich, weil es zu schlecht erschien: nämlich Samson durch Delila den Philistern überantwortet von Jobst van Winghen, einem vorrubensischen, vor 1550 in Brüssel geborenen Meister, der zu jenen langweiligen Niederländern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört, die ihren nationalen Stil zugunsten einer Nachahmung der Italiener aufgegeben hatten, ohne daß es ihnen möglich gewesen wäre, die Formensprache der Italiener zu erlernen.

Das ist das Schicksal einer Gemäldegalerie, die im 18. Jahrhundert am Ufer des Rheins stand und in der ganzen Welt berühmt war. Ihr Andenken wird die Kunstgeschichte immer in Ehren halten.

II. Goethe in der Dresdener Galerie*)

Kursachsen spielte bekanntlich im vorigen Jahrhundert in manchen Beziehungen, besonders in künstlerischen Dingen, eine Hauptrolle im geistigen Leben Deutschlands. Leipzig war schon damals das kleine Paris, das seine Leute bildete. Dresden war schon damals das Elbflorenz, das jeder gesehen haben mußte, der nördlich der Alpen über Kunst mitreden wollte. Die künstlerische Saat, die hier durch die Errichtung von Prachtbauten, wie Pöppelmanns Zwinger, Bährs Frauenkirche, Chiaveris katholischer Hofkirche, durch den Ankauf der Chigischen und Albanischen Antiken in Rom und ihre Aufstellung im Palais des Großen Gartens, vor allen Dingen aber durch die Jahr für Jahr in unabsehbaren Zügen erneute Zufuhr der besten Gemälde aller Zeiten und Völker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgestreut worden war, trug in dessen zweiter Hälfte reichliche Früchte. Eine Reihe der namhaftesten deutschen Maler jener Zeit, wie die beiden Mengs, Dietrich, Oeser, Thiele, Graff, Chr. Leb. Vogel, die sich den berühmten nach Dresden berufenen Ausländern, wie den Franzosen Silvestre und Hutin, den Italienern Canaletto und Casanova anschlossen, lebten und wirkten ganz oder doch zeitweise in Dresden. Die einflußreichsten deutschen Kunstgelehrten jener Tage, die, weil ihre Ansichten auf dem Boden lebendiger Anschauung erwachsen waren, die ersten in der ganzen Welt mit Ehren genannten deutschen Kunstgelehrten wurden, hatten sich ihre Kenntnisse und ihre Begeisterung in den Dresdener Sammlungen geholt. Der Lübecker Heinecken, der Verfasser der „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen", der Dresdener Anton Raphael Mengs, der als Kunstschriftsteller dieselben eklektischen Grundsätze verfocht, denen er als Maler Fleisch und Blut verlichen, vor allen Dingen der „preußische Grieche" Winckelmann, der Schöpfer der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, der Erfinder des geflügelten Wortes von der stillen Größe und edlen Einfalt, die er der griechischen Kunst zuschrieb und von jeder Kunst verlangte, sie alle waren teils nach Dresden übergesiedelt, teils von Dresden ausgegangen und blieben auf die eine oder die andere Weise ihr Leben lang mit der sächsischen Hauptstadt verbunden. War Winckelmanns damals bahnbrechendes Werk, seine „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" doch schon 1755, war das große Hauptwerk seines Lebens, die „Geschichte des Altertums" doch zuerst 1764 in Dresden erschienen. „Dresden," schrieb er, „wird nunmehr Athen für die Künstler."

Im März 1768, wie neuerdings nachgewiesen worden ist, traf der junge Goethe zum ersten Male in Dresden ein, und die wenigen Tage seines ersten Aufenthalts im neuen Athen an der Elbe waren, wie er selbst erzählt, ausschließlich der Gemäldegalerie gewidmet. Goethe, der damals bekanntlich in Leipzig studierte, war widerwillig nach Sachsen gegangen. Seine Neigung hatte ihn nach Göttingen gezogen. Aber sein kunstfreundlicher Vater, dessen Gesamtbild, auch nur aus „Wahrheit und Dichtung" herausgeschält, mir in seiner Eigenart frischer und bedeutsamer erscheinen will als es in der Regel gezeichnet wird, hatte ihm nun einmal die kursächsische Universitätsstadt ausgewählt. „Mein Vater," erzählt Goethe, „blieb

*) Dieser Aufsatz, der hier nahezu unverändert wieder zum Abdruck gelangt, wurde zuerst in der Kunst für Alle veröffentlicht: Jahrgang XIV, S. 209—212, S. 228—232 und S. 241—246, München 1899.

unbeweglich. Was auch einige Hausfreunde, die meiner Meinung waren, auf ihn einzuwirken suchten; er bestand darauf, daß ich nach Leipzig gehen müsse."

Was aus Goethe geworden wäre, wenn er damals, anstatt nach Leipzig, nach Göttingen gegangen wäre, kann als müßige Frage erscheinen. Aber aus der Beantwortung scheinbar müßiger Fragen besteht ein gutes Stück der Geistesgeschichte der Menschheit. Jedenfalls hätte er in Göttingen nicht zu den Füßen Oesers sitzen können, der, nachdem er beinahe ein Vierteljahrhundert in Dresden gewirkt hatte und hier sogar Winckelmanns Lehrer gewesen war, erst einige Jahre vor Goethes Ankunft, ganz von Dresdener Kunstluft erfüllt, als Akademiedirektor von der Elbe an die Pleiße übergesiedelt war, und jedenfalls hätte Goethe, wenn er nach Göttingen gegangen wäre, die Dresdener Galerie so bald nicht zu sehen bekommen, die Dresdener Galerie, die später sozusagen ein Stück an ihm selbst wurde, da er so oft in sie zurückkehrte, wie das Schicksal es ihm vergönnte.

Goethe und die Dresdener Galerie! Wer beide liebt, wird sich unwillkürlich die Frage vorlegen, was sie voneinander gehabt haben, was sie einander gewesen sind. Wollen wir versuchen, diese Frage — freilich vielleicht auch eine müßige, hoffentlich aber keine langweilige Frage — zu beantworten, so müssen wir uns zunächst kurz vergegenwärtigen, in welcher Verfassung sie einander kennen lernten. Wie sah es in der Dresdener Galerie und wie sah es in Goethe, sah es in seinem Kunstempfinden aus, als er sie als achtzehnjähriger Jüngling zum ersten Male betrat?

Die Galerie war damals in dem schon 1722 eigens für sie hergerichteten, 1744 bis 1746 ihren Bedürfnissen entsprechend umgebauten Gebäude am Neumarkt untergebracht, das, in unserem Jahrhundert abermals neugestaltet, gegenwärtig unter dem Namen Johanneum das historische Museum und die Porzellansammlung beherbergt. Bei der Herrichtung der Räume hatte man sich noch etwas enger, als man es heute in solchen Fällen tut, an den ursprünglichen Begriff der Galerie als eines langgestreckten Raumes gehalten. Das rechteckige Gebäude war freilich nicht besonders lang; aber die „Galerie" zog sich an allen seinen vier Seiten entlang und kehrte auf diese Weise, viermal gebrochen, in sich selbst zurück. Eigentlich waren es zwei Galerien in- oder nebeneinander. In der Mitte des Gebäudes war ein Lichthof; und während die äußere Galerie ihre Fenster nach den Straßen richtete, die das Gebäude umgaben, empfing die innere Galerie, die daher etwas dunkler war, ihr Licht von dem Hofe. So verstehen wir Goethes Beschreibung: „Ich trat in dieses Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, der gebohnte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benützten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien." So verstehen wir auch die Beschreibung, die Goethes Freundin, die Malerin Luise Seidler, in ihren „Erinnerungen", die Goethesche Schilderung ergänzend, von der Galerie entwirft: „Zwei ineinander gebaute viereckige Räume, sehr hoch und sehr gut erhalten, mit roten Damasttapeten und parkettierten Fußböden. In der äußeren Galerie hingen Niederländer, Deutsche und Franzosen; die innere war den Italienern und Spaniern eingeräumt." So verstehen wir endlich auch die Einteilung der damaligen Kataloge, deren erste Ausgabe 1765 in französischer Sprache erschienen war, während die erste deutsche Ausgabe 1771 herauskam. Diese Kataloge verzeichnen die Bilder in der Folge, in der der Beschauer sie an den einzelnen Wänden besichtigte. Ihr erster Teil umfaßte die äußere, ihr zweiter Teil die innere Galerie. In der äußeren Galerie, um in dieser zu bleiben, wurden die

vier den Fenstern gegenüber gelegenen Wände bezeichnet als 1. die Seite gegen die kurfürstliche Reitbahn; 2. die Seite gegen die kurfürstliche Rüstkammer; 3. die Seite nach dem Jüdenhofe; 4. die Seite gegen die Stallgasse.

Die Meisterwerke der Malerei aber, welche die Dresdener Galerie damals schmückten, waren nahezu dieselben, die noch heute die Kunstfreunde der ganzen Welt herbeiziehen. Der Siebenjährige Krieg hatte dem Sammeleifer König Augusts III., der den seines Vorgängers, König Augusts des Starken, noch überbot, ein jähes Ende bereitet. Der König und sein auch in künstlerischen Dingen allmächtiger Ratgeber Graf Brühl starben noch im Jahre des Friedensschlusses. Der kunstsinnige Kurfürst Friedrich Christian, dem nur zwei Monate zu herrschen vergönnt war, hatte nur Zeit zu dem Versuch gefunden, der herrlichen Galerie eine würdige Akademie der bildenden Künste an die Seite zu setzen. Seinem Nachfolger, dem nachmaligen König Friedrich August dem Gerechten, erwuchsen während der ganzen langen Zeit seiner Regierung andere Aufgaben, als die Bilderankäufe wieder aufzunehmen. Die Lage des Landes hätte dies auch kaum gestattet. Den Eindruck, den Goethe als Leipziger Student von der Lage Kursachsens empfing, schildert er mit den Worten: „Nun lagen die königlichen Schlösser zerstört, die Brühlschen Herrlichkeiten vernichtet, und es war von allem nur ein sehr beschädigtes herrliches Land übriggeblieben." Übriggeblieben war freilich auch die Gemäldegalerie, und die Verschwendung, der man die beiden sächsich-polnischen Könige gerade wegen ihrer beinahe unsinnig erscheinenden Gemäldeankäufe geziehen hat, stellte sich schon damals wie noch heute, als eine Kapitalanlage heraus, deren Zinsen dem ganzen Lande zugute gekommen waren. Erst seit 1852 fing man allmählich wieder an, die Sammlung älterer Gemälde zu vermehren. Aber was in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Meisterwerken der alten Malerei für die Dresdener Galerie erworben worden ist, so beachtenswert es ist, ist doch nur wenig, mit den Schätzen verglichen, die ihr bis zum Beginn des Siebenjährigen Krieges zugeführt worden waren. Von den Gemälden älterer Meister, die heutzutage zu den Perlen der Dresdener Galerie gerechnet werden, haben doch nur einzelne, wie Dürers kleiner „Christus am Kreuz", wie Mantegnas „Heilige Familie", wie die „Heiligen Sebastiane" von Cosimo Tura und von Antonello da Messina, wie Zurbarans „Heiliger Buonaventura", wie Murillos „Heiliger Rodriguez" und „Tod der heiligen Klara", dazu einige niederländische Landschaften und Stilleben im Range von Hobbemas „Wassermühle" und Hedas „Frühstück", erst in den letzten fünfzig Jahren ihren Einzug in Dresden gehalten. Die übrigen waren alle schon da, als Goethe die Galerie zum ersten Male betrat. Rafaels „Sixtina", Tizians „Zinsgroschen", Andrea del Sartos „Opfer Abrahams", Correggios vier große Altartafeln, Paolo Veroneses vier große Bilder aus der Familie Cuccina, alle Bilder von Rubens, van Dyck, Rembrandt, von Claude Lorrain und von Ruisdael, von Dou, Ostade, Metsu, Mieris, Netscher, von Terborch und von Vermeer van Delft, sie alle befanden sich schon in der Dresdener Galerie, als der junge Goethe sie 1768 besuchte. Die großen Italiener und Niederländer nahmen alles Interesse in Anspruch, und ihre Bilder waren auch meistens schon den richtigen Meistern zugeschrieben. Die Altdeutschen aber, selbst die großen deutschen Meister des 16. Jahrhunderts, kannte man im 18. Jahrhundert nicht. Man kann sich nicht wundern, daß Winckelmann, Mengs und viele andere nicht viel von ihnen wissen wollten und sie falsch beurteilten, wenn man sieht, wie gründlich sie in der Dresdener Galerie, in der diese Männer sich ihr Urteil gebildet hatten, verkannt wurden. Das einzige echte Gemälde Holbeins, das die Galerie damals besaß — denn das kleine feine Doppelbildnis von Vater und Sohn befand sich zwar schon in Dresden, aber noch nicht in der Galerie —, das berühmte Bildnis des Morette, hing und ging unter dem Namen Leonardo da Vincis. Dafür trugen nicht weniger als zehn andere Bilder, einschließlich der schönen Kopie nach Holbeins Darmstädter Madonna, den Namen

des Meisters mit Unrecht. Und wie unendlich verschieden waren diese Holbein zugeschriebenen Bilder unter sich, und von wie schwachen Händen waren sie zum Teil gemalt! Wahrlich, man errötet in der Seele des großen deutschen Meisters, wenn man sieht, welche Vorstellung man damals in Dresden von ihm hatte. Dürer erging es nicht viel besser. Sein geistvoll altertümlicher „Wittenberger Altar" war damals noch nicht in der Galerie aufgestellt; sein feiner kleiner, neuerdings doch wohl mit Unrecht bezweifelter „Christus am Kreuze", wurde, wie gesagt, erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts erworben; nur Dürers 1521 in Antwerpen oder Brüssel gemaltes Bildnis des Barend van Orley befand sich damals bereits in der Galerie und trug des Meisters Namen mit Recht. Neben diesem aber wurden nicht weniger als sieben andere Bilder der Dresdener Galerie irrtümlich auf Dürer zurückgeführt; auch unter ihnen manches unglaublich schwache Werk, aber freilich auch so tüchtige Bilder, wie Jan van Eycks kleines Flügelaltärchen und des Meisters des Todes Mariä große „Anbetung der Könige". Der Verstand steht einem still, wenn man sieht, daß diese beiden voneinander grundverschiedenen Bilder, zwischen denen ein Jahrhundert und eine Welt liegt, damals der gleichen Hand und obendrein der Hand Dürers zugeschrieben werden konnten. Selbst Cranach, den altsächsischen Meister, hatte man vergessen, wie man ihn zum Teil noch heute nicht wieder erkennt. Unter seinem Namen gingen zum Beispiel die beiden kleinen oberdeutschen Bildnisse, die jetzt dem in Schwaz ansässigen Hans Maler von Ulm zugeschrieben werden. Cranachs um 1516 gemalte Flügel mit der heiligen Barbara und der heiligen Katharina aber wurden — man sollte es kaum glauben — als Werke Lukas van Leydens bezeichnet.

Fällt Goethes erster Besuch der Dresdener Galerie ins Jahr 1768, so besuchte er sie erst 1813 zum letzten Male. Fast ein halbes Jahrhundert liegt dazwischen. Aber die Galerie hatte sich in diesem halben Jahrhundert aus den schon angeführten Gründen so gut wie gar nicht verändert; sogar die Benennungen der Bilder hatten im Katalog von 1812, gegenüber den Verzeichnissen von 1765 und 1771 nur recht geringe Fortschritte gemacht. Von den großen Niederländern und Italienern empfing man nach wie vor im ganzen richtige, von Dürer und Holbein aber immer noch herzlich verkehrte Vorstellungen. Dem Ruhm der Galerie in Deutschland und im Auslande aber tat das keinen Abbruch. Wußte man es doch nirgends besser! Im 18. Jahrhundert war die Dresdener neben der Wiener und der später nach München gebrachten Düsseldorfer Galerie überdies die einzige große öffentliche Gemäldesammlung Deutschlands. Als kleinere kamen neben ihnen die Galerien von Kassel, München und Salzdahlen in Betracht. In Berlin gab es noch keine Galerie. Die Dresdener aber war anerkanntermaßen die reichste von allen. Sozusagen als Ehrenpreis verlieh ihr den Titel der „reichsten" auch ein 1786 in Frankfurt a. M. erschienener Aufsatz, der neben ihr die Wiener als „die eklektische", die Düsseldorfer als die „seltene" bezeichnete.

Haben wir gesehen, daß sich die Dresdener Galerie in den fünfundvierzig Jahren, die zwischen dem ersten und dem letzten Besuch, den Goethe ihr machte, verstrichen, so gut wie gar nicht verändert hatte, so läßt sich dasselbe von Goethe selbst natürlich nicht sagen. Im Menschenleben sind fünfundvierzig Jahre eine lange Zeit; und gerade in jenen fünfundvierzig Jahren vollzogen sich im Geistesleben Europas eine Reihe von Umwälzungen, an denen der große deutsche Dichter und Denker einen mächtigen Anteil hatte. Von den Kunstanschauungen eines achtzehnjährigen Studenten wird man in der Regel freilich nicht viel Aufhebens machen. Goethe aber hatte sich eigentlich schon als Knabe in seinem Elternhause zu Frankfurt a. M. zu einer Art von kleinem Kenner in beschränktem Kreise herangebildet. Frankfurt war damals schon eine Art von Kunststadt, in der Bilder gemalt und gekauft wurden. Zu den Meistern, die sich in Goethes Kindheit in Frankfurt eines

großen Ansehens erfreuten, gehörten Justus Juncker aus Mainz, Johann Georg Trautmann aus Zweibrücken, Chr. Georg Schütz d. Ä. aus Flörsheim, Friedr. Wilh. Hirt, ein Frankfurter Kind, und Joh. Ludw. Ernst Morgenstern, der Architekturmaler aus Rudolstadt, der, ehe er sich in Frankfurt niederließ, Seekatz' Schüler in Darmstadt gewesen war. Johann Konrad Seekatz selbst, der vielseitige hessische Hofmaler, der 1719 zu Grünstadt in der Pfalz geboren war und 1768 in Darmstadt starb, kam oft nach Frankfurt herüber und stand zu dem Kunstleben der ehrwürdigen alten Kaiserstadt in den engsten Beziehungen. Zu den Frankfurter Mäzenen aber, die alle diese nach unseren heutigen Begriffen allerdings recht mittelmäßigen Künstler beschäftigten, gehörte auch Goethes Vater. Goethes Elternhaus war eines der Mittelpunkte des kleinen Frankfurter Kunstlebens jener Tage. Der Dichter war als Knabe Zeuge, wie die Gemälde seines Vaters, die bisher im alten Hause zerstreut umhergehangen hatten, als die Zeit dazu gekommen war, an den Wänden eines besonderen, freundlichen Zimmers, das dadurch zur „Galerie" erhoben wurde, vereinigt und in symmetrischer Ordnung aufgehängt wurden, „alle in schwarzen, mit goldenen Stäbchen verzierten Rahmen". Goethe erzählt es selbst und fährt dann fort: „Mein Vater hatte den Grundsatz, den er öfters und sogar leidenschaftlich aussprach, daß man die lebenden Meister beschäftigen und weniger auf die abgeschiedenen wenden solle, bei deren Schätzung sehr viel Vorurteil mit unterlaufe." Eine besondere „Pedanterie" aber kann ich in alledem nicht sehen, weder in der symmetrischen Anordnung der Bilder, sobald es sich nicht mehr um ein Wohn-, sondern um ein Galeriezimmer handelte, noch in der Bevorzugung der lebenden Künstler.

Dann, als der Königsleutnant Thorane in Goethes Vaterhaus eingezogen war und für seines Bruders Schloß im Süden Frankreichs bei jenen Frankfurter Malern und dem Darmstädter Seekatz eine Reihe von Bildern bestellte, die zum Teil in Goethes eigenem hellem Mansardenzimmer, das als Atelier diente, gemalt wurden, da war der elfjährige Knabe schon ganz in seinem Elemente. „Da ich alle diese Männer von meiner frühesten Jugend auf kannte," erzählt er, „und sie oft in ihren Werkstätten besucht hatte, auch der Graf mich gern um sich leiden mochte, so war ich bei den Aufgaben, Beratschlagungen und Bestellungen, wie auch bei den Ablieferungen, gegenwärtig, und nahm mir, zumal wenn Skizzen und Entwürfe eingereicht wurden, meine Meinung zu eröffnen gar oft heraus." Aber nicht nur die Werkstätten der Künstler, sondern auch die Versteigerungen der Händler pflegte Goethe, wie er selbst erzählt, schon als Knabe fleißig zu besuchen, und mitunter erhielt er schon in so jungen Jahren den Auftrag, ein Bild auf einer der Frankfurter Auktionen zu erstehen. Zeichenstunden, die er erhielt, taten das ihrige, seine Augen für Kunst und Natur zu öffnen. Kurz, Goethe mußte schon durch die Eindrücke, die er als Knabe in seinem Elternhause erhalten hatte, eigentlich vorausbestimmt erscheinen, wenn nicht Künstler, so doch Kunstgelehrter zu werden, und in der Tat hat er sich sein ganzes Leben lang den bildenden Künsten kaum weniger eng verbunden gefühlt als der Dichtkunst. Hat er doch noch als Vierzigjähriger in Italien allen Ernstes den Versuch gemacht, als schaffender Meister zur Malerei überzugehen! Und hat er doch nach seiner Heimkehr aus Italien Wochen und Monde, um nicht zu sagen Jahre, gehabt, in denen er sich zunächst als Kunstgelehrter fühlte und gab. Die Gemälde, die er gesehen hatte, gingen ihm schon in seinen Knabenjahren so in Fleisch und Blut über, daß er sie in seiner wirklichen Umgebung wieder zu entdecken meinte. Von dieser Gabe oder Eigenart spricht er wiederholt in seinen Selbstbekenntnissen; auch aus Anlaß seines ersten Besuches in Dresden und in seiner „Italienischen Reise" kommt er noch einmal auf sie zurück.

Fragen wir nun weiter, welcher Art denn die Kunstanschauungen waren, die der junge Goethe in seiner Frankfurter Heimat eingesogen hatte, so müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, daß es auf der Höhe des 18. Jahrhunderts eine nationale

Kunst in Deutschland nicht gab. Italienische, französische und niederländische Einflüsse machten sich überall geltend. In Dresden, wie in München und in Wien, herrschten im ganzen die Italiener und Franzosen. Im Norden und in den Reichsstädten, zu denen eben auch Frankfurt gehörte, blieb man den niederländischen Überlieferungen, die doch eben auch nieder d e u t s c h e Überlieferungen waren, treuer. Mochte die große niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts sich auch noch so schal und abgestanden in den Werken jener Frankfurter Meister, die Goethes Freunde waren, widerspiegeln, ein germanisches Empfinden war es im Grunde doch, das in ihnen zum Ausdruck kam. Hören wir nun, wie Goethe selbst die vier Frankfurter Hauptmeister, mit denen er als Knabe verkehrte, kennzeichnet: „H i r t h , welcher Eichen- und Buchenwälder und andere sogenannte ländliche Gegenden sehr wohl mit Vieh zu staffieren wußte; desgleichen T r a u t m a n n , der sich den R e m b r a n d t zum Muster genommen und es in eingeschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte, so daß er einst aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtschen Bilde zu malen; ferner S c h ü t z , der auf dem Wege S a c h t l e b e n s die Rheingegenden fleißig bearbeitete; nicht weniger J u n c k e r , der Blumen- und Fruchtstücke, Stilleben und ruhig beschäftigte Personen nach dem V o r g a n g e d e r N i e d e r l ä n d e r sehr reinlich ausführte." Man sieht, daß Goethe sich des niederländischen Grundtons, der die Gemälde dieser Frankfurter Meister beherrschte, wohl bewußt war. Übrigens genügt, wo Bilder dieser Meister nicht zur Hand sind, ein Blick auf die Photogravüren und Lichtdrucke nach den für Thoranc gemalten Bildern dieser Meister in Martin Schubarts anziehendem Werk „François de Théas Comte de Thoranc", um sich in die niederländische Luft zu versetzen, die sie atmen.

Nun trat Goethe als Student in Leipzig freilich in Kreise ein, in denen ganz andere, damals neue Kunstanschauungen, die sich mit dem niederländischen Wesen nur schlecht vertrugen, im Begriff standen, sich bahnzubrechen, sich hier und da auch schon Bahn gebrochen hatten. Winckelmanns Schrift von der Nachahmung der Griechen war ja bereits vor länger denn einem Jahrzehnt erschienen. Das Wort von der stillen Größe und edlen Einfalt war bereits gesprochen, und Oeser, der, wie er jetzt in Leipzig den jungen Goethe im Zeichnen unterrichtete, so früher in Dresden den jungen Winckelmann in der Zeichenkunst unterwiesen hatte, war ein feuriger Anhänger der Lehren seines bereits berühmten Schülers. Hatte Oesers eigene Kunst, von einigen griechischen Profilen abgesehen, auch noch nichts wirklich Antikisierendes an sich, so hatte er sich Winckelmanns Lehren doch angeeignet. Goethe selbst erzählt, mit welcher Andacht er damals in Leipzig Winkelmanns Schriften in die Hände genommen hat, und er begründet das ausdrücklich durch den Zusatz: „Denn Oeser hatte eine leidenschaftliche Verehrung für ihn, die er uns gar leicht einzuflößen vermochte." Auch Lessings Laokoon war zwei Jahre vor Goethes erstem Besuch der Dresdener Galerie erschienen. Und Goethe sagt: „Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte."

Nach diesen Leipziger Lehren hätte man nun, worauf schon V o l b e h r in seinem trefflichen Buche „Goethe und die bildende Kunst" aufmerksam gemacht hat, erwarten sollen, daß Goethe, als es ihn gegen Ende seiner Leipziger Studienzeit drängte, die Dresdener Kunstschätze aufzusuchen, sich in Elb-Athen zunächst den Antiken im Großen Garten zugewandt, daß es ihn in der Gemäldegalerie zuerst zu Rafaels Madonna hingezogen hätte, die doch von allen Gemälden der Galerie am meisten jener Forderung „stiller Größe und edler Einfalt" entsprach. Aber das Gegenteil geschah. Die Kunstempfindung, die der junge Goethe sich durch eigene Anschauung in Frankfurt erworben, erwies sich stärker als die Lehren, die er in Leipzig aus den Büchern gesogen hatte. Goethe berichtet ausdrücklich: „Die Antiken standen noch in den

Pavillons des Großen Gartens. Ich lehnte ab, sie zu sehen," und „den Wert der italienischen Meister nahm ich mehr auf Treu und Glauben an, als daß ich mir eine Einsicht in denselben hätte anmaßen können," und „ich erbat mir, in der äußeren Galerie bleiben zu dürfen; hier fand ich mich zu meinem Behagen wirklich zu Hause." In der äußeren Galerie hingen eben die Niederländer; die Italiener hingen in der inneren Galerie. Zum Überflusse erzählt Goethe dann noch, daß es niederländische Bilder waren, die er, unbewußt von jener Gabe Gebrauch machend, damals in Dresden in seine wirkliche Umgebung hineinsah. Am Tage glaubte er die Bilder Ostades, abends die Gemälde Schalkens, des Meisters künstlicher Lichtwirkungen, in seiner Wohnung bei jenem trefflichen Schuster zu erkennen, der, wie Freiherr von Biedermann wahrscheinlich gemacht hat, Engelmann hieß.

Am charakteristischen aber ist es eigentlich, daß von den Italienern der Dresdener Galerie damals gerade nur der Meister einen tieferen Eindruck auf ihn machte, der den niederländischen Sittenmalern am nächsten steht: Domenico Feti mit seinen biblischen Gleichnissen. Noch in Straßburg pflegte er seinen Freunden so viel über Feti vorzuschwärmen, daß diese ihn damit neckten und Herder ihn deswegen sogar mit einem Spottgedicht bedachte.

Goethe begründet übrigens auch, weshalb es ihn damals in der Dresdener Galerie, seiner bisherigen Anschauung entsprechend, hauptsächlich bei den Niederländern festhielt. Er sagt: „Solche Dinge waren es vorzüglich, die mich anzogen, wo die Vergleichung mit der bekannten Natur den Wert der Kunst notwendig erhöhen mußte," und „was ich nicht in der Natur gesehen, an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam." Die innere Wahrhaftigkeit und köstliche Offenheit der Goetheschen Natur, in denen seine ganze Bedeutung als Mensch und als Dichter wurzelt, tritt uns in diesen Bekenntnissen mit überraschender Deutlichkeit entgegen.

Nun begreifen wir auch, daß Goethe, trotz Oeser, Winckelmann und Lessing immer noch der durch und durch germanisch empfindende Jüngling, einige Jahre darauf in Straßburg angesichts des gotischen Münsters zu seinem herrlichen Aufsatz von deutscher Baukunst begeistert wurde und seinen Götz und seinen Werther schrieb, diese völlig von deutschem Empfinden getragenen Dichtungen. Daß die Ideen Hamanns und Herders ihn in dieser Anschauung bestärkt haben, soll nicht geleugnet werden. Im Grunde aber hatte er, wie wir gesehen haben, damals noch gar keine anderen Anschauungen gehabt.

Erst auf der Rückreise von Straßburg nach Frankfurt tat sich ihm in Mannheim, wo damals die beste Sammlung von Abgüssen nach Antiken bestand, die Welt der alten Griechen mit greifbaren Werten auf, und jetzt traten die Leipziger Lehren ihm plötzlich vor die Seele. Über den Eindruck, den der Laokoon auf ihn gemacht hatte, schrieb er sofort einen Brief an Oeser. Über die Wirkung aber, die der erste Abguß eines korinthisch-römischen Kapitells, das er gesehen, auf ihn ausgeübt hatte, sagte er später: „Ich leugne es nicht, daß beim Anblick jener so ungeheuren als eleganten Akanthusblätter mein Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfing." Tatsächlich spiegelte dieser Abfall sich in den Betrachtungen wider, die er 1774 im Kölner Dom anstellte; aber die Düsseldorfer Galerie, die er gleich darauf besuchte, führte ihn wieder zu seinem germanischen Kunstempfinden zurück. „In der Düsseldorfer Galerie," schreibt er, „konnte meine Vorliebe für die niederländische Schule reichliche Nahrung finden," „und wenn auch nicht eben meine Einsicht vermehrt wurde, meine Kenntnis wurde doch bereichert und meine Liebhaberei bestärkt."

Die Dresdener Galerie sah Goethe erst zweiundzwanzig Jahre nach jenem ersten Besuch, den er ihr abgestattet hatte, er sah sie erst Ende Juli 1790 wieder. Seine ganze erste Weimarer Zeit und seine ganze italienische Reise lagen dazwischen. Jetzt kam er allerdings mit ganz anderen Anschauungen, als er sie noch bis zu seiner Übersied-

lung nach Weimar festgehalten hatte. Erst in der lebendigen Stille Weimars hatte die Leipziger Saat, die Lehre Winckelmanns und Oesers von der stillen Größe und edlen Einfalt, allmählich in Goethes Anschauung Wurzel geschlagen und Sprossen getrieben. Hier erst war die Überzeugung, die er bis dahin überall ausgesprochen hatte, die Überzeugung, daß die köstlichsten Kunstwerke aller Zeiten und Völker durch den Geist ihrer Zeit und ihres Volkes bedingt seien, nach und nach der Anschauung gewichen, daß die Kunst überall der gleichen Gesetzmäßigkeit unterworfen sei, daß sie sozusagen die Typen schaffen müsse, die die Natur habe schaffen wollen, aber, durch tausend Zufälligkeiten behindert, kaum jemals wirklich erzeugt habe, und dann erst erwachte in Goethe auch die Freude an der menschlichen Gestalt als solcher, die ihm bis dahin unheimlich gewesen war, und mit dieser Freude der plastische Sinn, der ihn nun nicht wieder verließ. Alles das hat Volbehr vor kurzem anschaulich und überzeugend geschildert. Ich will dazu nur noch daran erinnern, wie seltsam und nur halb befriedigt Goethes Sehnsucht, sich einzuschen in die Schönheit des unverhüllten menschlichen Körpers, sich noch in den „Briefen Werthers aus der Schweiz" ausspricht, die bekanntlich die Stimmungen von Goethes erster, im Sommer 1775 unternommenen Schweizerreise widerspiegeln.

Die Wandlung in Goethes Anschauung hatte sich schon vor seiner italienischen Reise einigermaßen vollzogen. Diese Reise nach Italien aber, zu der sein Vater ihn zur Vollendung seiner Bildung so oft gedrängt hatte, trat er bekanntlich erst nach elfjähriger Dienstzeit in Weimar an. Die zwei Jahre, die er in Italien verbrachte, bestärkten ihn nicht nur in seiner neuen Ansicht, sondern gaben ihm auch eine immer deutlicher ausgesprochene Richtung auf die „Nachahmung der Griechen". Die alten Griechen und Rafael, die die Natur am meisten typisch angeschaut haben, stehen jetzt obenan in seinem Empfinden. Wie bedauert er jetzt die deutschen Künstler, denen es nicht vergönnt gewesen ist, das Licht des Südens zu schauen. Hatte er 1771 den „männlichen Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln", den Modemalern gegenüber gepriesen, so rief er jetzt: „Hätte doch das Glück Albrecht Dürer hierher nach Italien geführt!" Und Goethe läßt uns auch keinen Zweifel daran, weshalb ihm jetzt Palladio, der antikisierende Baumeister, und Rafael, der den Alten verwandte Maler, so hoch stehen: „Weil an ihnen kein haarbreit Willkürliches war," sagt er, „und daß sie die Grenzen und Gesetze ihrer Kunst beherrschten, macht sie so groß." Wie anders lautet das doch, als wenn er 1771 schrieb: „Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien," oder wenn er noch 1781 von „seiner Göttin", der Phantasie, „dem Schoßkinde Jovis" sang: „Denn ihr hat er alle Launen, die er sonst nur allein sich vorbehält, zugestanden, und hat seine Freude an der Törin." Am deutlichsten aber spricht er, der glühende Verehrer der Niederländer, der noch in dem kleinen Aufsatz „Nach und über Falconet" die Art Rubens und Rembrandts sinnig und feurig verteidigt hatte, den völligen Umschwung in seiner Anschauung aus, wenn er seinem Herzog, dem er früher geraten hatte, Rembrandts Radierungen zu sammeln, gegen Ende seines römischen Aufenthalts geradezu davon abrät und, wie Volbehr angezogen hat, hinzufügt: „Besonders fühle ich hier in Rom, wie interessanter doch die Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit vor jener markigen Roheit und schwebenden Geistigkeit ist und bleibt."

Mit solchen Anschauungen betrat Goethe im Juli 1790 die Dresdener Galerie zum zweiten und zum dritten Male; denn zweimal, auf der Hinreise nach Schlesien und auf der Rückreise von dort, hielt er sich damals in Dresden auf. „Daß Goethe sich wieder an der Galerie ergötzte und erquickte," sagt Woldemar Freiherr von Biedermann in seiner hübschen Schrift „Goethe und Dresden", „versteht sich von selbst; und zuerst lernte er damals das Antikenkabinett und die Mengsschen Gipsabgüsse kennen." Diese Abgüsse, die 1782 erworben worden waren, wurden allerdings erst 1794 öffentlich aufgestellt und zugänglich gemacht. Daß Goethe sie 1790 unter der

Hand gesehen hat, ist möglich genug, wenngleich es sich nicht beweisen läßt. Jedenfalls wird er jetzt den Weg zum Großen Garten nicht gescheut haben, um die Antiken zu sehen, und jedenfalls wird es ihn in der Galerie jetzt nicht mehr bei den Niederländern festgehalten haben. Von ihm selbst hören wir nichts über seine damaligen Dresdener Eindrücke. Wohl aber finden sich in Körners, des Vaters, Briefen Spuren der künstlerischen Gesinnung, mit der Goethe damals die Galerie betrat. Wir erfahren nämlich, daß Goethe damals in Dresden Gesichtspunkte über Stil und Klassizität in der Kunst aufstellte, die Körner als fruchtbar anerkannte, wenn er sie auch nicht teilte.

Zum dritten Male war Goethe, von Dessau kommend, im August 1794 acht Tage in Dresden, wo sein Freund Heinrich Meyer schon seit April verweilte und noch bis in den September hinein blieb. Daß er mit ihm eine gute Woche und gute Stunden verlebt hatte, schrieb Goethe am 14. August an Fritz von Stein und am 29. August an Frau von Kalb. Ja mit nahezu den gleichen Worten berichtet er es am 8. September an Jacobi: „Mit Meyer eine gute Woche und gute Stunden verlebend, sich auf der Galerie etwas Rechts zugute tuend."

Auf die Studien, die Goethe und sein ihm in künstlerischen Dingen am nächsten stehender Freund Heinrich Meyer 1794 in der Dresdener Galerie gemacht haben, fällt durch neuere Veröffentlichungen ein überraschendes Licht. Der siebenundvierzigste Band der Weimarischen Goetheausgabe bringt eine Reihe kurzer kritischer Anmerkungen von Goethe zu 375 Gemälden der Dresdener Galerie. Goethe hatte sich von einem Schreiber die deutsche Ausgabe des Galeriekatalogs von 1771 nicht zwar vollständig, aber doch Nummer für Nummer, Name für Name, Bild für Bild, in den Beschreibungen gekürzt, in ein Oktavheft abschreiben, dann das Heft mit weißem Papier durchschießen lassen und auf diese Blätter seine kritischen Bemerkungen geschrieben, die in der Tat geeignet sind, unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen.

Der Herausgeber der Weimarischen Goetheausgabe hielt es für wahrscheinlich, daß der Dichter diese Anmerkungen erst 1813, während seines letzten Besuches in Dresden, niedergeschrieben habe. Inzwischen aber hat Ruland im Goethe-Jahrbuch 1897 nachgewiesen, daß sie auf Goethes Dresdener Aufenthalt von 1794 zurückgehen. Und Ruland hat noch mehr nachgewiesen als das. Er hat gezeigt, daß die Randbemerkungen ursprünglich in knapperer Form von Heinrich Meyers Hand in das von diesem benutzte Verzeichnis eingetragen worden waren, daß also Heinrich Meyer, nicht Goethe als der eigentliche Verfasser dieser Glossen erscheint. Indessen, im Kunsturteil sind Goethe und Meyer in jenen Jahren kaum zu trennen. Was Goethe meinte, war auch Meyers Ansicht; was Meyer meinte, war auch Goethes Ansicht. Wenn auch von Meyers Hand eingetragen, können die Bemerkungen, wenigstens teilweise, recht wohl Goethes und Meyers gemeinsamen Wanderungen durch die Galerie ihre Entstehung verdanken. Jedenfalls hat Goethe sie sich durch jene Reinschrift aneignen wollen, und tatsächlich hat er sie sich keineswegs alle einfach angeeignet, sondern sie vielfach erweitert und erläutert, so daß jene Handschrift unter allen Umständen doch ein Stück von Goethes eigenstem Eigentum enthält. Leider nur ist er mit seiner Arbeit nicht fertig geworden. Während Meyers Notizen sich — freilich mit Übergehung mancher minderwertiger Bilder — über alle Nummern hinziehen, beschränkt Goethes Reinschrift sich auf die ersten 500 Nummern, auf die Bilder der äußeren Galerie, die eben die niederländischen und deutschen Gemälde enthielt. Es ist fast wie eine Ironie des Schicksals, daß wir auch jetzt wieder von Goethe selbst — denn für Goethes Anschauungen müssen wir uns doch an die in seinen „Werken" veröffentlichte Handschrift halten — nichts über seine Beziehungen zu den italienischen Bildern der Galerie erfahren, sondern abermals bei den Niederländern und Deutschen festgehalten werden.

Nebenbei bemerkt, wimmelt der Abdruck in der Weimarer Goetheausgabe von falschen Lesarten der Künstlernamen. Der bekannte Tiermaler Fyt wird immer Tyt, Falens wird Talens, Pourbus wird Lourbus genannt. Floris heißt überall Horis, Flemael tritt als Ilemaels auf. Der Setzer wird die Handschrift des Abschreibers falsch gelesen haben, und den Herausgebern werden die Namen nicht geläufig genug gewesen sein, um die Fehler berichtigen zu können.

Die Meyer-Goethesehen Urteile beziehen sich teils auf die Echtheit, teils auf den Kunstwert der Bilder der Dresdener Galerie, und es läßt sieh nieht leugnen, daß sie sehr oft den Nagel auf den Kopf treffen, keineswegs selten aber auch gründlich daneben hauen. Meyer und Goethe waren doeh auch eben Kinder ihrer Zeit, und ihre kunstgesehichtlichen Kenntnisse reichten keineswegs in allen Stücken weiter als die der Verfasser der amtliehen Dresdener Kataloge. In Bezug auf Dürer und Holbein werden allerdings einige der unglaubliehsten Taufen des Katalogs in Zweifel gezogen, besonders wo es sieh um offenkundige Wiederholungen von fremder Hand handelt; aber so grundverschiedene Werke, wie jene große Anbetung der Könige vom Meister des Todes Mariä und jener kleine Flügelaltar Jan van Eycks — hier als Hauskapelle bezeichnet —, werden aueh von Meyer und Goethe in bestem Glauben als Werke Dürers entgegengenommen, die große Anbetung mit dem Zusatze: „gut, aber unangenehm;" und von den falsehen Holbeins des Katalogs werden die meisten, wie das niederländische Doppelbildnis zweier Schwestern mit einem Hunde von 1563, wie das Bildnis eines Utreehter Kanonikus, wahrscheinlich von Anton Mor, wie das männliche Bildnis, das wir heute auf Barend von Orley zurückführen, und wie die Kopie nach Memlings Bildnis des Anton von Burgund, als echte Bilder des großen oberdeutsehen Meisters anerkannt, die ersten drei, übrigens wirklieh gute Bilder, aueh gelobt, das zuletzt genannte, das in der Tat mittelmäßig ist, durch den Zusatz „so ziemlich gut" eher getadelt. Als ob ein echtes Gemälde Holbeins jemals ein solches Zeugnis verdienen könnte!

Mit Unreeht wird die Eehtheit von Elsheimers feiner Landsehaft mit der Flucht nach Ägypten, mit Reeht wird aber wieder die Eigenhändigkeit von Rubens Landsehaft mit dem Eskorial bezweifelt. Und daß einige der Bilder aus der Schule Caravaggios, die der Katalog damals noch dem Meister selbst gab, als Werkstattsgut erkannt wurden, ist den römischen Studien Meyers und Goethes gegenüber beinahe selbstverständlich.

Mit ihren Urteilen über den Kunstwert der Bilder wird man in vielen Fällen übereinstimmen. Freilieh, wenn Bilder so breit und flott hingesetzt sind, wie die beiden köstlichen kleinen Bildnisköpfe des Frans Hals, so werden sie als „unfertige Untermalungen" bezeichnet, und die Meisterwerke Rembrandts, Goethes alte Lieblinge, werden mit Zensuren wie „gut", „brav" usw. doch etwas kühl abgefertigt. Nur das herrliche Opfer Manoahs hat das Zeugnis „sehr gut" erhalten. Und vom Ganymed heißt es doeh: „Schöner Pinsel; eins seiner besten". Der Klassizismus, dem Goethe und Meyer damals huldigten, kommt daneben doch wohl in der Bemerkung zu Rembrandts köstlieher „Hoehzeit Samsons" — damals für das Fest Ahasvers gehalten — zum Ausdruek, wenn zu diesem Bilde bemerkt wird: „gut, hat aber fast das Ansehen einer Parodie"; ebenso in der Bemerkung zu Rubens üppig gemalter, farbenprächtiger „Bathseba", die wohl wegen ihrer allerdings hart gezeichneten Beinstellung einfaeh als „schlecht" bezeiehnet wird. Am unverfrorensten klassizistisch mutet uns das Lob an, das Frans Floris, des öden Nachahmers der Italiener, leerer „Anbetung der Hirten" gespendet wird, wogegen uns eine Reihe anderer Urteile der „Weimarisehen Kunstfreunde" durchaus nieht unannehmbar erscheinen werden. Neben Ruisdaels „Jagd" steht: „vortrefflich, und das beste vom Meister hier"; von Terborchs „Dame vor dem Bett mit roten Vorhängen" heißt es: „fürtrefflich, seheint ein Studium zu sein;" zu Joris van Sons „Frühstück"

wird bemerkt: „nicht übel, die Farbe nicht recht getroffen, aber gut gemacht"; neben dem angeblich von van Dyck gemalten Bilde der „Danae im Goldregen", das noch heute gern kopiert wird, steht nichts weiter als: „wird immer kopiert"; das leider vor einigen Jahren gestohlene Bild Adr. Brouwers „Ein Bauer, der das Maul aufsperrt" erhielt kurz und bündig das Lob „geistreich". Jedenfalls sieht man, daß Goethe sich in der Dresdener Galerie den Niederländern, denen er sich in Italien ganz entfremdet hatte, wieder zu nähern begann.

Goethe wird seine Reinschrift als Vorarbeit zu einem kritischen Aufsatz über die Gemälde der Dresdener Galerie angesehen haben. Es ist schade, daß dieser Aufsatz nicht zur Ausführung gekommen ist; er hätte der Galerie nur Nutzen bringen können. Es wäre das erstemal gewesen, daß sie etwas von Goethe empfangen hätte. Nicht lange darauf aber schenkte er ihr wirklich etwas, das sie noch nicht vergessen hat. Es sind Verse, die, da sie 1808 geschrieben sind und Goethe nach 1794 erst 1810 wieder in Dresden war, durch seinen Besuch von 1794 eingegeben sein werden — die oft angeführten Verse auf die „Sixtinische Madonna", die Goethe 1808 in Karlsbad „einer hohen Reisenden", der Kurprinzessin Auguste von Hessen, ins Stammbuch schrieb:

„Der Mutter Urbild, Königin der Frauen,
Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt,
Ihr beugt ein Mann mit liebevollem Grauen,
Ein Weib die Knie in Demut still entzückt."

Diese Verse stehen allerdings weder ihrer selbst wegen noch um der Madonna willen da. Sie sind herausgerissen aus einem aus vier Oktavstanzen gefügten Huldigungsgedichte an die Prinzessin, die Goethe mit Rafaels Madonna vergleicht. Die ganze Strophe lautet:

„So wandelst du, dein Ebenbild zu schauen,
Das majestätisch uns von oben blickt,
Der Mutter Urbild, Königin der Frauen,
Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt.
Ihr beugt ein Mann mit liebevollem Grauen
Ein Weib die Knie in Demut still entzückt;
Du aber kommst, ihr deine Hand zu reichen,
Als seiest du zu Haus bei deinesgleichen."

Als Ganzes ist das Gedicht in weiteren Kreisen vergessen. Jene vier Zeilen aber, die in der Tat mit griechischer Plastik und italienischem Wohllaut den Eindruck des seltenen Bildes wiedergeben, sind bis auf den heutigen Tag unvergessen geblieben. Sie werden noch heute fast in jeder deutschen Schrift über Rafael oder über seine Madonna di San Sisto wiederholt.

Dann kam Goethe, wie schon angedeutet, erst 1810 wieder nach Dresden. Es war Mitte September. Er kam von Teplitz und verweilte zehn Tage in Sachsens Hauptstadt. Wie er jetzt in der Galerie empfangen wurde, erzählt jene Malerin Luise Seidler, die, als Beamtentochter im Schlosse zu Jena geboren, Goethe von klein auf flüchtig gekannt hatte, ihm seit dieser Zeit aber näher trat. Lassen wir die Künstlerin selbst erzählen:

„Eines Morgens, während ich in der Galerie arbeitete, erscholl die Kunde: ‚Er ist da! Er ist auf der Galerie!' ‚Ich habe ihn gesehen,' rief Frommann, ‚ich habe ihn gesprochen. Er ist in der besten Laune!' Die Schwägerin meinte: ‚Ich weiß nicht, ob es nötig ist, ihm entgegenzugehen. Ich denke, wir warten ihn hier ab.' Diese Meinung drang durch. Aber als die imponierende Gestalt des Dichterfürsten, die trotz seiner einundsechzig Jahre in voller männlicher Schönheit strahlte, am äußersten Ende der Galerie sichtbar wurde, da flog sie ihm doch schnell entgegen. Ich blieb allein, überrascht, verdutzt, zurück. In kindischer Verlegenheit darüber,

daß mir der Moment entschlüpft war, ihn auch gleich zu begrüßen, flüchtete ich mich in eine Fenstervertiefung. Hier hörte ich, wie Goethe näher kam und an meiner Staffelei stehenblieb.

‚Das ist ja eine allerliebste Arbeit, diese heilige Cäcilie nach Carlo Dolci!‘ hörte ich sagen, ‚wer hat sie gemacht?‘ Man nannte ihm meinen Namen; als er ihn erfahren hatte, schaute er um die Ecke und sah mich in meinem Verstecke stehen. Ich fühlte das Blut in meine Wangen steigen, als er mir liebreich die Hand bot. In väterlich wohltuendem Tone drückte er seine Freude aus, mir hier zu begegnen und ein Talent, von dem er früher nie etwas gewußt, an mir zu finden. ‚Wo wohnen Sie, mein Kind?‘ fragte er weiter.“

An einer anderen Stelle ihrer „Erinnerungen“ erzählt die Seidler: „Als meine Nachbarin bemerkte, daß Goethe später oft in der Galerie auf und ab wandelte und über Gemälde sprach, bat sie mich, ihn gelegentlich über die Bedeutung einer Schnecke zu fragen, welche im Vordergrunde einer gegenüber hängenden ‚Verkündigung von Mantegna‘ — wir wissen heute, daß das Bild von Fr. Cossa, nicht von Mantegna, herrührt — angebracht war. Ich benutzte einen günstigen Augenblick dazu, als der Dichter am nächsten Morgen, wie gewöhnlich, die Galerie besuchte. ‚Diese Schnecke ist ein Zierat, meine Freundin, welche die Laune des Malers hier angebracht hat (ich hole Sie heute im Wagen ab, wir fahren zusammen spazieren),‘ flüsterte er mir inzwischen in aller Schnelligkeit zu; dann fuhr er in seinem vorigen Tone fort: ‚Die Maler haben oft solche Phantasien und Einfälle, denen nicht immer ein tiefer Sinn zugrunde liegt.‘“

Das Bild hing an einem der Pfeiler zwischen den Fenstern der inneren Galerie. Hier treffen wir Goethe also wirklich bei den Italienern. Von ihm selbst haben wir übrigens keine Kunde von Bildereindrücken, die er damals in Dresden empfangen hat. Wohl aber hören wir von ihm selbst, daß inzwischen abermals eine Wandlung in seinen Kunstanschauungen vor sich gegangen war. Volbehr hat auch diese Wandlungen in seinem Buche anschaulich beleuchtet. Vorüber waren die Jahre, in denen er sich in seinen wenig erfolgreichen „Propyläen“ vergebens abmühte, Deutschland dem Klassizismus zu erhalten oder zurückzugewinnen; vorüber die Jahre, in denen er, nicht minder vergeblich in dem gleichen Bemühen, klassizistische Preisaufgaben für malerische oder vielmehr unmalerische Kompositionen auszuschreiben pflegte. Er hatte sich nach Schillers Tode entschlossen, den ersten Teil des „Faust“, diese allem Klassizismus entgegengesetzte, deutscheste aller deutschen Schöpfungen zu vollenden! Und siehe da! Jetzt stieß er auf keinen Widerspruch, wie er ihn in der letzten Zeit öfters erfahren hatte. Jetzt sah er sich wieder der begeisterten Zustimmung seiner Zeitgenossen gegenüber. Auch über Dürer dachte er jetzt wieder anders: Schon 1805 nannte er das damals Beireissche, dann Felixsche Selbstbildnis Dürers (jetzt im Pariser Privatbesitz) „ein preiswürdiges, durchaus unschätzbares Bild, das Ganze herrlich gezeichnet, reich und unschuldig, harmonisch in seinen Teilen“; und 1808 schrieb er in Bezug auf des Meisters Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians „von der sicheren Fertigkeit eines großen, vollendeten Meisters“, „von dem lieblichen, echt poetischen Gehalt der Empfindung“ und meinte, „daß sie den geschätztesten antiken Gemmen nicht nachstehen“. Jetzt hätte er Dürer also wohl nicht mehr zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom schicken mögen.

Mit Anschauungen dieser Art durchwanderte Goethe 1810 die Dresdener Galerie. Er selbst erwähnt in seinen biographischen Annalen seine Besuche der Galerie von 1810 sowenig wie seine Besuche von 1790 und 1794. Aber daß er sich des abermaligen Wandels seiner Kunstanschauungen bewußt war, geht aus seinen eigenen Aufzeichnungen gerade zum Jahre 1810 hervor. „Gern,“ sagt er, „rief ich die Gefühle jener Jahre zurück, als das Straßburger Münster mir Bewunderung abnötigte.“ In seiner klassizistischen Zeit war die Gotik ihm nämlich ein Greuel gewesen. Für

den Mailänder Dom hatte er nur Worte der Verachtung gehabt. Jetzt fährt er fort: „Nun war das Studium jener älteren besonderen Baukunst abermals ernstlich und gründlich aufgeregt und dieser wichtige Gegenstand von den Weimarschen Kunstfreunden teilnehmend in Betracht gezogen."

So kam das Jahr 1813 heran, in dem Goethe Dresden wieder zweimal besuchte. Es waren seine letzten Besuche Dresdens. Und wie seine biographischen Aufzeichnungen sich ausführlich über seinen ersten Aufenthalt in der Dresdener Galerie verbreiten, so gedenken sie auch ausdrücklich seines letzten Aufenthalts in der berühmten Gemäldesammlung. Aber auch Bemerkungen, die Goethe in der Galerie selbst niedergeschrieben, und ein Aufsatz, den er über einige ihrer Gemälde verfaßt hatte, haben sich aus dem Jahre 1813 erhalten. Die Bemerkungen, die er in der Galerie niedergeschrieben hat, stehen in dem von Goethe damals benutzten Galeriekatalog von 1812. Ruland hat auch von diesen Randglossen die wichtigsten im Goethe-Jahrbuch 1897 veröffentlicht. Und diesmal sind es wirklich Randglossen zu italienischen Bildern! Und diesmal sind es wirklich Goethes ureigenste Bemerkungen! Allerdings waren damals die allerberühmtesten Bilder der Galerie wegen der Kriegsgefahr auf den Königstein gebracht worden. Aber eine große Anzahl bedeutender Gemälde war doch in Dresden zurückgeblieben. Zu Garofalos „Mars und Venus" bemerkt Goethe „dümmer wie dumm", eine Bemerkung, die sich natürlich nicht auf die unzweifelhaft richtige Benennung des Bildes als Garofalo, sondern nur auf die romantische Auffassung des klassischen Gegenstandes bezieht. Paolo Veroneses „Hochzeit zu Kana" bezeichnet er als einen „Abgrund von Wahrheit und Naivität". In Giulio Romanos „Madonna mit dem Waschbecken" erblickt er „den Gipfel eines großen Talentes"; und in der Tat hat Giulio nie ein besseres Tafelgemälde gemacht.

Aber wo bleibt, so wird man fragen, bei alledem des Dichters neu erwachte Liebe für die germanische Kunst, die zu erweisen war? Spricht auch sie sich in seinen Dresdener Aufzeichnungen vom Jahre 1813 aus? Gewiß, und zwar so ausdrücklich und beweiskräftig, wie es nur irgend zu erwarten war. Gerade sie füllte jenen Aufsatz aus, auf den schon hingedeutet worden ist. Volbehr kann diesen Aufsatz nicht übersehen haben; aber übergangen hat er ihn. Goethe selbst erwähnt diesen Aufsatz in seinen biographischen Annalen. Zuerst spricht er von Dresdens Antiken. Dann heißt es: „Indessen zog doch auch die Meisterschaft mancher Art, die den Neueren vorzüglich zuteil geworden ist, eine gefühlte Aufmerksamkeit an sich." Und jetzt nennt er keinen der Italiener; jetzt nennt er auch weder Poussin noch Claude Lorrain, den er noch vor kurzem an die Spitze aller Landschaftsmaler gestellt hatte, jetzt wendet er sich R u i s d a e l zu. „Bei Betrachtung Ruisdaelscher Arbeiten," sagt er, „entstand ein kleiner Aufsatz: der Landschaftsmaler als Dichter". Er legte also offenbar Gewicht darauf, daß er sich gerade Ruisdael ausgesucht hat, um über ihn zu schreiben. Es ist, als hätte er ein Glaubensbekenntnis ablegen wollen, das Bekenntnis, daß er als Vierundsechzigjähriger zu seiner alten Vorliebe für die Niederländer zurückgekehrt sei.

Goethe hat gerade über jene Bilder Ruisdaels in der Dresdener Galerie geschrieben, in denen menschlich poetische Empfindungen sich absichtlich widerspiegeln, zugleich jene, in denen nicht ein wirkliches bestimmt umgrenztes Stück der landschaftlichen Natur wiedergegeben wird, sondern verschiedene der Natur entlehnte Motive zusammengetragen und zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen werden. Neuere Kenner haben gerade von den Ruisdaelschen Bildern dieser Art weniger wissen wollen, ihnen die schlichten, in ihrer eigenen landschaftlichen Stimmung befriedigten Gemälde seines Pinsels wenigstens vorgezogen. Es sind das jedoch Aussprüche, die vor der erneuten Erstarkung der Phantasiekunst gefallen sind. Heutzutage wird man, ohne Ruisdaels einfache Naturbilder deswegen herabzusetzen, auch mit Goethe wieder seine Phantasielandschaften bewundern. Drei Bilder Ruis-

daels hat Goethe seinen Betrachtungen zugrunde gelegt: den „Großen Wasserfall", „Das Kloster" und den „Judenkirchhof"; von diesen Bildern mag Ruisdael „Das Kloster" immerhin der Natur entlehnt haben; der „Große Wasserfall" aber ist sicher eine Phantasielandschaft, und im „Judenkirchhof" sind verschiedene aus verschiedenen Gegenden zusammengetragene Motive im Schmelztiegel seiner Einbildungskraft zu einem neuen, tief beseelten Ganzen zusammengeschmolzen. Gerade den Kirchhof hat Goethe am schönsten beschrieben und ausgelegt. Daß es ein Judenkirchhof sei, wie doch schon die kreuzelosen Grabsteine mit hebräischen Buchstaben vermuten lassen, hat Goethe nicht geglaubt. Inzwischen aber ist man auf einen Stich Blotelinghs nach einer Zeichnung Ruisdaels aufmerksam geworden, der zum Teil dieselben Grabmäler in derselben Anordnung zeigt, wie des Meisters Gemälde, und dieser Stich wird durch seine Unterschrift als der Judenkirchhof von Amsterdam bezeichnet. Ruisdael nahm diese Judengrabmäler also zur Grundlage seiner Darstellung. Aber er begnügte sich nicht mit ihnen. Aus den benachbarten deutschen Wäldern holte er prächtige Eichbäume herzu, teils in frischem Laubgrün prangende, teils abgestorbene; aus den benachbarten Haarlemer Dünen nahm er die rote Backsteinruine, die der von Brederode gleicht; den weiter südlich gelegenen Bergen entlehnte er den vom Gewittersturm geschwellten Bach, der, selbst die Ruhestätten der Toten nicht verschonend, sich seinen Weg durch die verfallenden Grabsteine bahnt. Es ist ein Bild der Zerstörung aller Werke von Menschenhand, ja der eigenen Schöpfungen der Natur durch ihre vernichtenden und zugleich neues Leben gebärenden Kräfte. Matt nur, einem schwachen Hoffnungsstrahl vergleichbar, wölbt der Bogen des Friedens sich auf dem schwarzen Gewölk. Goethe beginnt seine Schilderung des Bildes mit den Worten: „Das dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgendein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen ‚Der Kirchhof'. Es ist auch einer. Die Grabmäler sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein mehr als Vergangenes. Sie sind Grabmäler ihrer selbst;" und späterhin sagt er: „Wer das Glück hat, die Originale (dieser Bilder) zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll."

Der ganze Aufsatz ist tief und warm empfunden. Goethe hat gerade mit ihm der Dresdener Galerie wirklich ein Geschenk gemacht. Denn was ein Goethe gefeiert hat, ist dadurch für die Ewigkeit geweiht worden. Überhaupt hat die Begeisterung für die Dresdener Galerie, die Goethe in vielen Stellen seiner Schriften zur Schau trägt, sicher dazu beigetragen, ihren Ruhm in alle Welt hinauszutragen. Nennt er doch auch an einer Stelle seines Aufsatzes „Der Sammler und die Seinigen" die Dresdener Sammlungen „eine ewige Quelle echter Kenntnis für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze, und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam".

Goethe sagt hier, was die Dresdener Galerie auch ihm als Jüngling, auch ihm als Mann gewesen ist; und fragen wir weiter, worin diese „Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze", genauer ausgedrückt, sich bei ihm gezeigt habe, so können wir an der Hand des gewonnenen Überblicks getrost antworten, daß gerade die Dresdener Galerie ihn verhindert hat, ein für allemal in seine Theorien vom deutschen Griechentum aufzugehen, daß gerade die Dresdener Galerie ihn zu allen Zeiten, selbst in seinen klassizistischen Jahren, immer wieder von dem hohen Werte der niederländischen Kunst überzeugt hat, daß also gerade die Dresdener Galerie ihn immer wieder zu der germanischen Grundstimmung seines Wesens zurückgeführt hat, der wir seinen „Faust" verdanken.

III. Die Bilder aus der Prager Sammlung Wrschowetz*) in der Dresdener Galerie**)

Der inhaltreiche Aufsatz Dr. Tomans im Repertorium X (1887), S. 14—24, über die ehemalige gräflich Wrschowetzsche Sammlung in Prag, hat, da er sich hauptsächlich auf die Dresdener Galerie bezieht, natürlich niemand in höherem Grade interessieren können als mich, und er hätte mich in keinem anderen Augenblick mehr interessieren können, als in dem gegenwärtigen. Ich hatte nämlich, als mir der Aufsatz zu Gesicht kam, meinen großen Katalog der Dresdener Galerie, in dem ich mir besondere Mühe gegeben habe, alle die Herkunft der Bilder betreffenden Angaben richtigzustellen, gerade vollendet und dem Drucker übergeben. Zum Glück war aber erst ein Teil der italienischen Schulen gedruckt. Da es sich in dem Tomanschen Aufsatz nur um niederländische und deutsche Bilder handelt, hätte ich also die reiche Ausbeute, die ich mir von ihm versprach, noch mit Bequemlichkeit nachtragen können. Zu meinem Bedauern aber war ich, nachdem ich den Artikel durchgenommen hatte, lebhaft enttäuscht. Freilich war mir die Nachricht, daß eine Anzahl der 1741 in der Sammlung Waldstein zu Dux für die Dresdener Galerie erworbenen Bilder sich vorher in der Sammlung Wrschowetz in Prag befunden haben, so willkommen, daß ich schon ihretwegen dem Verfasser des Aufsatzes dankbar sein mußte, und freilich mußte ich ihm in einer Anzahl von Fällen, in denen ich mit dem mir bisher zugänglichen Material zu denselben Herkunftsangaben gekommen war wie er, die Gerechtigkeit zuteil werden lassen, daß er richtig geschlossen habe. Aber in beinahe allen Fällen, in denen ich das Ergebnis der Untersuchungen Dr. Tomans als mir neu mit Freuden hätte begrüßen mögen, stellte sich bei näherer Untersuchung heraus, daß es unrichtig war.

Das Unternehmen, nur mit dem alten Wrschowetzschen Inventar in der einen und mit dem Dresdener Katalog in der anderen Hand, auf die Namensgleichheit, die ungefähre Gleichheit der Maße und die ungenaue Angabe der Gegenstände hin die alten Prager Bilder im gegenwärtigen Dresdener Bestande aufzusuchen, mußte schon aus dem Grunde bedenklich erscheinen, weil doch nur ein Bruchteil der Sammlung Wrschowetz nach Dresden verkauft worden war und weil der heutige Dresdener Katalog mit seinen etwa 2200 alten Gemälden nur mehr die Hälfte der Bilder enthält, die im vorigen Jahrhundert in Dresden zusammengetragen worden waren. Daß eine nähere Untersuchung dieses Bedenken aber in solchem Umfange rechtfertigen würde, wie es der Fall gewesen, hätte ich kaum für möglich gehalten.

Wir sind nämlich in weitaus den meisten Fällen in der Lage, den Nachweis zu führen, woher die Bilder der Dresdener Galerie stammen. Zunächst sind unsere Inventare von 1722—1744 außerordentlich sorgfältig geführt. Die erworbenen Bilder sind gerade vom Jahre 1723 an in der Reihenfolge ihrer Erwerbung mit genauer Angabe ihrer Herkunft verzeichnet worden. Die Bilder, die aus gleicher Quelle stammen, sind also nebeneinander verzeichnet, und jedesmal ist ihre Herkunft durch

*) Unser Dresdener altes Inventar schreibt Warsowitz, Hübners Katalog schreibt Wrzowecz. Ich bleibe hier bei der von Toman angenommenen Rechtschreibung.

**) Dieser Aufsatz ist ein nur wenig gekürzter und mit den gegenwärtigen Dresdener Galerienummern versehener Wiederabdruck aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft, S. 153—159; Berlin und Stuttgart 1887.

eine besondere Übersehrift bestätigt worden. Die 21 Bilder der Wrschowetzschen Sammlung, die 1723 in Prag für die Dresdener Galerie erworben wurden, stehen in unserem Inventar von 1722—1728 A als Nr. 1442—1462 unter der folgenden Überschrift vereinigt:

D. 15. Jun. 1723 von der Gräfin Warsowitz aus Prag durch Mr. Leplat erhandelt.

Außerdem enthalten diese Inventare zum Schlusse noch besondere Herkunftsverzeichnisse, und in dem Herkunftsregister nicht nur unseres Inventars von 1722 bis 1728, sondern auch des Inventars 8^0 (bis 1747), stehen wiederum nur die genannten Nr. 1442—1462 als aus der Sammlung Warsowitz stammend verzeichnet.

Welche Bilder der gegenwärtigen Galerie mit diesen alten Inventarnummern übereinstimmen, daran ist nun aber zum Glücke kein Zweifel möglich, weil diese alten Nummern, mit Ölfarbe unten rechts in die Ecke gesetzt, sich noch heute auf fast allen der vor 1747 erworbenen Bilder erhalten haben. Das barbarische Verfahren ist also doch zu etwas nutz gewesen. Die Herkunft fast aller unserer vor 1747 erworbenen Bilder läßt sich also mit Hilfe dieser auf ihnen selbst erhaltenen Nummern mit der größten Leichtigkeit und Sicherheit nachweisen. Bisher ist dieser Umstand nicht genügend beachtet worden. Hübner kannte ihn offenbar. Es wäre ihm sonst, meiner Meinung nach, in vielen Fällen unmöglich gewesen, die Herkunft der Bilder richtig anzugeben. Leider hat er nur nicht in allen Fällen Gebrauch von diesem Hilfsmittel gemacht. Wenn er alle Nummern daraufhin verglichen hätte, würde er manche Bilder nicht ohne Herkunftsangabe gelassen, manche andere Bilder nicht mit einer unrichtigen Angabe versehen haben. In Fällen dieser zuletzt genannten Art haben die Angaben Hübners Dr. Toman natürlich auf eine falsche Fährte bringen müssen.

Übrigens bemerke ich noch, daß sich von den 21 Bildern der Sammlung Wrschowetz, die 1723 nach Dresden verkauft wurden, nur mehr 11 in der Dresdener Galerie nachweisen lassen. Die übrigen gehören zu den im Laufe der anderthalb Jahrhunderte bis 1861 (nach dieser Zeit sind keine Galeriebilder mehr fortgegeben worden) als minderwertig wieder veräußerten Nummern. Auch füge ich sofort hinzu, daß alle Dresdener Bilder, die eine niedrigere Inventarnummer tragen als Nr. 1442, da die Eintragung chronologisch war, sicher vor dem Verkauf der Sammlung Wrschowetz erworben sind. Die erste Inventarisierung des Jahres 1722 schließt sogar schon mit Nr. 1369 ab. Dann folgt die Übersehrift: „Hier endigt sich die kommissarische Inventierung und nachfolgende sind dazu geliefert;“ und die nächste, mit Nr. 1370 beginnende Erwerbung ist vom 28. Januar 1723 datiert. Davon, daß ein Bild mit einer der niedrigeren Nummern aus der Sammlung Wrschowetz stammen könnte, kann also von vornherein keine Rede sein. Zum Überfluß ist die besondere Herkunft in fast allen Fällen angegeben.

Um darzutun, in welchen Fällen Dr. Toman mit seinen Schlüssen das Richtige getroffen und in welchen er fehlgeschossen hat, muß ich die von ihm angeführten Bilder in derselben Reihenfolge wie er wieder durchgehen; ich würde dabei natürlich lieber die gegenwärtigen Nummern vorangestellt, die alten von vor 1880 oder, noch lieber, die neuen vom nächsten Herbst in Klammern hinzugefügt haben; um aber für den vorliegenden Zweck den Vergleich nicht zu erschweren, halte ich mich an Dr. Tomans Numerierungsweise.

Also: Repertorium X, S. 17.

Nr. 37 (49; jetzt 71). Die Leda nach Michelangelo. Dresdener Inventar Nr. 1452. Über dieses Bild herrscht keine Meinungsverschiedenheit; denn daß das Prager und das alte Dresdener Inventar recht hatten, ein Originalbild Michelangelos in ihm zu sehen, wird Herr Dr. Toman sicher nicht annehmen.

Nr. 751 (827; jetzt 914). Landschaft mit Tempelruine, angeblich von Jan Brueghel. Herr Dr. Toman hat recht. Das Bild stammt nicht aus der Samm-

lung Wrschowetz. Es trägt die Dresdener Inventarnummer B. 528, gehört daher dem alten Bestande der Galerie an, ist im Inventar von 1722 aber auch wohlweislich nicht als Werk Brueghels, von dem es sicher nicht herrührt, sondern ohne Angabe des Künstlernamens verzeichnet.

Nr. 850 (929; jetzt 1004) bis Nr. 991 (1076; jetzt 1037). Sechs Bildnisse, angeblich von Rubens und van Dyck. Die Identifizierung dieser Nummern ist Herrn Dr. Toman in allen Fällen mißlungen. Um einen Überblick über die richtige Verteilung zu geben, stelle ich nachfolgend vorweg, unter Zugrundelegung der Tomanschen Zusammenlegung auf S. 18, die richtigen Nummern unseres Inventars von 1722 ff. zwischen die Prager Angaben und die betreffenden Nummern der Dresdener Kataloge. Da auf allen aus der Sammlung Wrschowetz stammenden Dresdener Bildern die alten Nummern besonders klar erhalten sind, ist die Feststellung der Herkunft dieser Bilder von vornherein gesichert. Ich bemerke nur noch, daß ich dabei ganz nach denselben Grundsätzen verfahre wie Herr Dr. Toman. Ich gehe davon aus, daß die als Rubens und van Dyck aus der Wrschowetzschen Sammlung im Dresdener Inventar bezeichneten Bilder sich mit den im Prager Inventar als Werke dieser Künstler verzeichneten decken müssen, wenn auch zwischen Rubens und van Dyck dabei einmal eine Umtaufe vorgenommen sein sollte, und daß die größeren Bilder des einen, den größeren des anderen Inventars entsprechen müssen, wenn sich auch kleine Verschiedenheiten in den Messungen ergeben sollten. Die Maße unseres Dresdener Inventars geben Ellen à 24 Zoll, die des Prager Inventars Fuß à 12 Zoll. Die Umrechnung macht also keine Schwierigkeit. Das männliche Bildnis van Dycks Nr. 995 (1080; jetzt 1029) — unserem Inventar Nr. 1443 — Tomans Liste Nr. 1 lasse ich dabei von vornherein aus dem Spiel, da über die Herkunft dieses Bildes kein Zweifel besteht; auch hebe ich sofort hervor, daß mit den übrigen vier Dresdener Bildern die Zahl der in unserer Liste des Wrschowetzschen Ankaufs dem Rubens oder van Dyck zugeschriebenen Bilder erschöpft ist.

I. Tomans Prager Angaben

2. „Conterfait vom Rubens“ 2′ $3^1/_2$″ h., 1′ 9″ br.
3. „Ein dito von demselben“ 2′ $3^1/_2$″ h., 1′ 9″ br.
4. „Ein Conterfait vom van Dyck“ 2′ 5″ h., 1′ $2^1/_2$″ br.
5. Zwei Conterfaits vom van Dyck 2′ 5″ h., 1′ $9^1/_2$″ br.
6. Zwei Conterfaits vom van Dyck 2′ 5″ h., 1′ $9^1/_2$″ br.

II. Dresdener Inventar von 1722

2. 1445. Rubens. Weibliches Portrait 1 Elle 4″ h., 22″ br.
3. 1446. Rubens. Männliches Portait 1 Elle 4″ h., 22″ br.
4. Fehlt. Ist anderswohin abgegeben worden.
5. 1449. Rubens. Ein weibliches Portrait 1 Elle 6″ h., 23″ br.
6. 1450. Rubens. Ein Mannsportrait 1 Elle 6″ h., 23″ br.

III. Dresdener Kataloge

2. 867 (947; jetzt 984). Schule des Rubens.
3. 866 (946; jetzt 988). Schule des Rubens.
5. 850 (929; jetzt 1004). Nachahmer des Rubens.
6. 991 (1076; jetzt 1037). van Dyck oder Nachahmer desselben.

Herr Dr. Toman wird sicher zugeben, daß bei dieser Verteilung nicht nur die Gegenstände besser zusammenbleiben, sondern auch die Maße noch besser stimmen als bei der seinen, und daß man nicht nötig hat, anzunehmen, Leplat habe ein in der Verkaufsliste ausdrücklich als „Skreta“ bezeichnetes Bild auf Rubens umgetauft, was von vornherein viel unwahrscheinlicher ist, als daß er zwei dem van Dyck zugeschriebene Bilder dem Rubens geben zu müssen geglaubt hat.

Um das Nähere auszuführen, kehre ich zu der Tomanschen Nummernfolge zurück.

Nr. 850 (929; jetzt 1004). Angeblich Rubens. Weibliches Brustbild. Herr Dr. Toman hat vollkommen recht, wie auch ich bereits berichtigt hatte, daß dieses, nicht Nr. 852 (931; jetzt 1005), das Gegenstück zu Nr. 991 (1076; jetzt 1037) war. Die gegenteilige Angabe bei Hübner war auch sicher nicht dessen Ansicht, sondern beruhte auf einem Schreibfehler. Dieses Bild, das nur als Kopie oder Nachahmung in entfernter Beziehung zur Schule des Rubens steht, ist so wenig van Dyckisch, daß es sich leicht erklärt, weshalb Leplat es mit seinem Gegenstück lieber dem Rubens zuschrieb. Daß Hübner es unter den Originalwerken des großen Flamen stehen ließ, ist allerdings unbegreiflich. Es mit Toman dem Skreta zuzuschreiben entfällt aber jeder Grund, da es eben nicht das Gegenstück zu dem van Dyckschen Bilde ist, dessen Gegenstück nach dem Prager Inventar Skreta gemalt hatte. Auch vermag ich nach Maßgabe der zehn Bilder Skretas in der Dresdener Galerie die Möglichkeit nicht einzusehen, es diesem Meister zuzuschreiben.

Nr. 852 (931; jetzt 1005). Angeblich Rubens. Weibliches Bildnis (nur Schulbild). Dies und das folgende sind die Bilder, welche die Verwechslungen angerichtet haben, da sie von Hübner ohne Grund mit Bildern unseres Ankaufs Wrschowetz indentifiziert worden waren. Nachdem sie beide ausfallen, wird auch Herr Dr. Toman sofort zugeben, daß meine Vergleichsliste die einzig mögliche ist. Dieses Bild trägt noch die Inventarnummer 3078. Es ist daher 1741 mit den Bildern der Sammlung Waldstein aus Dux nach Dresden gelangt. Und daß es auch nicht zu den trotzdem früher in der Sammlung Wrschowetz gewesenen Bildern gehört, ergibt sich, da die „Rubens" des Wrschowetzschen Inventars nun schon vergeben sind, von selbst. Auch ist es kein Gegenstück zum folgenden, und seine Maße stimmen nicht zu jenem Bilde des Wrschowetzschen Verzeichnisses.

Nr. 853 (932; jetzt 964 A). Rubens. Weibliches Bildnis. Vergleiche die Bemerkungen zum vorigen. Dieses Bild trägt noch die Inventarnummer 3842. Es ist daher erst nach 1747 erworben worden und stammt nicht aus der Sammlung Wrschowetz. Auch ist es nie ein Gegenstück zum vorigen gewesen.

Nr. 866 (946; jetzt 988). Schule des Rubens. Brustbild des Erzherzogs Albrecht. In Wirklichkeit, wie das folgende, sein Gegenstück, eine Schulwiederholung (Kopie) aus dem Rubensschen Bilde in Madrid. Daß diese durchaus den Stempel der Rubensschen, nicht der van Dyckschen, Kunst zeigenden Bilder in Prag dem van Dyck zugeschrieben gewesen sein sollten, wie Toman bei seiner Verteilung annehmen mußte, war von vornherein unwahrscheinlich. Auch stimmen die Maße besser zu meiner Verteilung.

Nr. 867 (947; jetzt 989). Schule des Rubens. Brustbild der Gemahlin des vorigen. Vergleiche alle Bemerkungen zu diesem.

Nr. 991 (1076; jetzt 1037). Van Dyck. Engelbert Taie. Vergleiche die Bemerkungen zu Nr. 850 (929; jetzt 1004). Toman irrt übrigens, wenn er sagt, S. 29, dieses Bild sei ein zweifellos sicherer van Dyck. Nur daß es auf van Dyck zurückgeht, wird schon durch den Stich (Vibrial Nr. 128) bewiesen. Nach Bode (von Zahns Jahrbücher VI, S. 207) ist es in der Tat nur eine Kopie. Immerhin ist es so gut, daß die Möglichkeit seiner Eigenhändigkeit nicht ganz ausgeschlossen erscheint. Dann wäre Nr. 850 (929; jetzt 1004) nachträglich von schwächerer Hand hinzugemalt. Gerade die Schwäche des Gegenstückes aber verdächtigt auch die Originalität dieses Bildes.

Nr. 995 (1080; jetzt 1029). Van Dyck. Männliches Bildnis. Daß in Bezug auf dieses Bild keine Meinungsverschiedenheit besteht, ist schon bemerkt worden.

Nr. 887 (975; jetzt 1197). Nach Frans Snyders (oder Schulbild). Ein Bär im Kampf mit Hunden. Bei diesem Bilde hat wieder Hübners irrtümliche

Provenienzangabe Herrn Dr. Toman irregeleitet. Hübner suchte es in Nr. 1459 unseres alten Inventars, „Schnyers, eine Bärenhetze", die in der Tat das „de Vos" zugeschriebene Bild der Sammlung Wrschowetz gewesen sein wird. Daß das unsere aber n i c h t dieses ist, beweist 1. das Fehlen der Nr. 1459 auf ihm; 2. die Verschiedenheit der Maße, die übrigens auch Toman anerkennt; 3. seine genaue Übereinstimmung nach der Angabe des Meisters, des Inhalts und der Maße mit Nr. 12 unseres Inventars der vom preußischen Gesandten in Wien bis 1736, dem bekannten Baron Gotter, in Wien und Regensburg für den sächsischen Hof erworbenen Bilder, nämlich: „Kopie nach Schneyer: ein Tierstück. Hunde und Bären, Höhe 2 Ellen 7", Breite 3 Ellen 14"." Die Gotterschen Bilder der Dresdener Galerie haben auch sämtlich keine Inventarnummern.

Nr. 924 (1006; jetzt 1087). Im Bauernhause. Dieses Bild ist (laut seiner Inventarnummer 1815) erst 1727 erworben worden. Da seine nähere Herkunft nicht angegeben ist, wäre es nicht undenkbar, daß es 1723 in der Sammlung Wrschowetz gewesen ist. Da die Angabe des Gegenstandes des Prager Bildes (eine „Rauberei") sich jedoch nur gezwungen beseitigen läßt, so liegt für mich kein Anlaß vor, auch nur die Wahrscheinlichkeit dieser Identifizierung zuzugeben.

Nr. 937 (1019; jetzt 1091). Das Stilleben von T e n i e r s, Veerendael und Lucks (Luycks; die Lesart Bicks bei Hübner war unrichtig). Das Bild stimmt zu Nr. 1456 unseres Inventars. Daß es aus der Sammlung Wrschowetz stamme, gab ja auch schon Hübner an.

Nr. 1086 (1176; jetzt 851). C o r n e l i s v a n H a a r l e m. Ceres, Bacchus und Venus. Daß dieses Bild (Inventar Nr. 1453) aus der Sammlung Wrschowetz stammte, hat Hübner wohl nur vergessen hinzuzufügen. Ich hatte es in meinem Katalog bereits nachgetragen, dazu auch die Angabe, daß der dargestellte Gott in dem alten Inventare (wohl richtiger) für Bacchus, anstatt für Apollo ausgegeben wurde.

Nr. 1154 (1249; jetzt 1259). J. D. de H e e m. Fruchtstück. Tomans Feststellung bestätigt sich nicht. Das Bild trägt noch die alte Inventarnummer 143 und war schon deshalb lange vor dem Ankauf Wrschowetz in Dresden. Außerdem wird angegeben, daß es durch Raschke erworben worden sei. Dieser war sächsischer Agent für Bildereinkäufe in Antwerpen.

Nr. 1168 (1262; jetzt 1222). C. d e H e e m. Stilleben. Tomans Vermutung bestätigt sich abermals nicht. Das Bild trägt noch die Inventarnummer 153 und befand sich, wie zu dieser ausdrücklich hinzugefügt wird, schon in der alten Dresdener Kunstkammer.

Nr. 1315 (1419; jetzt 1601). F l i n c k. Männliches Brustbild. Über die Herkunft dieses Bildes (Inventarnummer 1448) aus der Prager Sammlung herrscht keine Meinungsverschiedenheit.

Nr. 1539 (1657; jetzt 1763). S l i n g e l a n d t. Die Sängerin. Ist jedenfalls nicht vor 1741 erworben, da die beiden einzigen Slingelandts, die in unseren alten Inventaren stehen, andere Bilder sind. Auch unsere alten gedruckten Kataloge kennen das Bild nicht. Es ist in der Tat wahrscheinlich, daß es erst viel später erworben worden ist. Auch liegt kein Grund vor, an der angegebenen Herkunft unserer Lautenspielerin von Eglon van der Neer zu zweifeln.

Die ferner noch im Aufsatze Dr. Tomans besprochenen Bilder mit Ausnahme des letzten haben sämtlich eine gesicherte, durch die noch auf ihnen erhaltenen Nummern bestätigte Herkunft. Das Vichstück von Klomp Nr. 1702 (1824; jetzt 1609) ist 1742 durch Riedel in Prag, alle übrigen sind 1741 mit der Sammlung Waldstein in Dux erworben. Daß diese Bilder 1723 in der Sammlung Wrschowetz gewesen seien, ist an sich ja möglich, nur liegt nach den obengemachten Erfahrungen die Befürchtung nahe, daß sich auch in Bezug auf sie, wenn wir ein so genaues Inventar der Sammlung Waldstein, wie unserer Dresdener Galerie besäßen, manche

andere Provenienzen herausstellen würden. Bei den Bildern der betreffenden Meister, welche für sie seltene Gegenstände darstellen, wie bei Giov. Battista Weenix' „Jakob und Esau" und wie bei den Schönfeldschen Bildern, erscheint es auch mir nach Tomans Angaben, die ich dankbar verwerten werde, unzweifelhaft, daß sie die ehemals Wrschowetzschen Bilder desselben Gegenstandes sind. Bei anderen, die nur als „Kopf" von Franz Floris oder als „Viehstück" von Klomp bezeichnet werden, scheint mir dies trotz der gleichen oder annähernd gleichen Maße nicht so unumstößlich, daß ich es in meinen Katalog aufnehmen möchte.

In Bezug auf unsere beiden Schönfeldschen Historienbilder war mir die Nachricht willkommen, daß sich in der Sammlung Wrschowetz auch noch das dritte der fünf ursprünglichen Gegenstücke befunden habe.

In Bezug auf unser Bild Nr. 1864 (1989; jetzt 1992) von Schönfeld kann ich zugeben, da es in der Tat eine etwas andere, kältere Hand zeigt als sein Gegenstück, daß es nachträglich in Prag von anderer Hand (nach Toman der Hand des mir unbekannten Jan Onghers) zu dem echten „Kabinettstück" Schönfelds hinzugemalt worden sei. Und das wäre also doch ein wirkliches Ergebnis.

Endlich das letzte der von Toman besprochenen Bilder: Nr. 1990 (2023; jetzt 2010), „Circe und Odysseus" von C. Ruthart. Dieses habe ich nur bis zu unserem Inventar von 1754, welches leider keine Provenienzangaben mehr gibt, zurückverfolgen können. Daß es nicht zu unserem Wrschowetzschen Ankauf von 1723 gehört hat, ist daher sicher. Daß es aber, aus welcher Quelle es auch zunächst stammen möge, früher in der Sammlung Wrschowetz gewesen ist, erscheint mir bei der Seltenheit des Gegenstandes für Ruthart durchaus annehmbar. Auch diese Entdeckung Tomans werde ich also dankbar annehmen.

Da wir gerade von Ruthart sprechen, so möchte ich noch anführen, daß Dr. Th. Frimmel in seinem ausgezeichneten und ergebnisreichen Aufsatz über diesen Meister im Repertorium IX, S. 130—149, übersehen hat, daß derselbe nach den Liggeren (II., S. 346, 353) in den Jahren 1663 und 1664 in Antwerpen ansässig und Mitglied der dortigen Gilde war.

Von dem Aufsatz des Herrn Dr. Toman aber nehme ich mit dem Bemerken Abschied, daß nach meiner Ansicht eine Arbeit die Wissenschaft gefördert hat, wenn sie neben einer Reihe widerlegbarer Behauptungen auch nur eine unwiderlegbar neue Tatsache zutage gefördert hat, und einige Tatsachen der letzteren Art haben sich in dem Aufsatze schließlich gefunden.

IV. Die Überglasung von Ölgemälden in öffentlichen Galerien*)

Wenn der Herausgeber dieser Zeitschrift gerade mich ersuchte, mich an dieser Stelle zur Frage der Überglasung von Ölgemälden in öffentlichen Galerien zu äußern, so leitete ihn dabei vermutlich die Erwägung, daß die meiner Leitung anvertraute Dresdener Galerie in Deutschland die einzige große öffentliche Sammlung ist, die eine größere Anzahl der Ölgemälde mit schützenden Glasplatten versehen hat, während im Auslande, in dem die Londoner Nationalgalerie auf diesem Gebiete allen übrigen Sammlungen, auch der Dresdener, vorangegangen war, neuerdings das Louvre in Paris, das kaiserliche Hofmuseum in Wien und die Eremitage in Petersburg wenigstens teilweise dem Londoner und Dresdener Beispiele folgten. Angeregt worden ist die Frage, ob die Überglasung von Ölgemälden schädlich, nützlich, notwendig oder ästhetisch angebracht ist, von Cornelius Hofstede de Groot auf dem VIII. internationalen kunsthistorischen Kongreß in Innsbruck 1902. Der treffliche holländische Kenner kam in seinem anregenden und dankenswerten Vortrag zu dem Ergebnis, daß die Maßregel der Überglasung alter Ölgemälde gewiß nicht schädlich, ja in einigen Fällen nützlich sein könne. Da er sie aber für notwendig in einer gut beaufsichtigten Galerie nicht erklären zu können glaubte, so legte er auf die Schädigung der künstlerischen Wirkung der Bilder durch Glasscheiben ein solches Gewicht, daß er die „zunehmende Überglasung" unserer Gemälde für einen Übelstand erklärte, gegen den er „einen nachdrücklichen Protest erheben möchte". Eine grundsätzliche Meinungsverschiedenheit zwischen den Galeriedirektoren, die die ihrer Leitung anvertrauten alten Bilder teilweise mit Glasscheiben versahen, und Dr. Hofstede de Groot wird sich hiernach schwerlich ergeben. Es handelt sich lediglich um eine Zweckmäßigkeitsfrage, deren Entscheidung allerdings davon abhängt, ob man die Nützlichkeit der erhaltenden Wirkung der Verglasung oder die Schädlichkeit der künstlerischen Wirkung unterstreicht. In dieser Hinsicht wird sich eines nicht für alle schicken. In der einen Sammlung wird zweckmäßig erscheinen, was in der anderen überflüssig ist, aber auch dem einen Bilde gegenüber wird angebracht sein, was dem anderen gegenüber als untunlich erscheint. Es kommt auf die räumlichen Verhältnisse der verschiedenen Sammlungen und auf den Hangort und die Art der einzelnen Bilder an. Die Frage hat aber, wie Hofstede de Groot zugibt, auch eine geschichtliche Seite. Er sagt mit Recht, daß es, wenn eine Galerieverwaltung, die die Überglasung eingeführt habe, zur Überzeugung kommen sollte, daß die Schattenseiten der Maßregel größer seien als die Lichtseiten, sehr schwer wäre, sie wieder abzuschaffen. „Denn wenn nachher durch irgendeinen unglücklichen Zufall doch etwas passieren sollte, so fiele die ganze unangenehme Verantwortlichkeit dafür auf das Haupt des Abschaffers."

Nun, einer zunehmenden Überglasung unserer Ölgemälde möchte ich ebensowenig das Wort reden wie Hofstede de Groot. Die Abschaffung vorhandener Glasscheiben aber möchte ich um so weniger empfehlen, als ich nach meiner bald fünf-

*) Dieser Aufsatz, dem ich nichts hinzuzufügen habe, wurde für Koetschaus Zeitschrift Museumskunde geschrieben, die ihn in ihrem zweiten Jahrgang (S. 40—45), Berlin 1906, veröffentlichte.

undzwanzigjährigen Erfahrung auf diesem Gebiet ihre Vorzüge für die Erhaltung der Bilder in vielen Fällen doch für erheblicher, die Nachteile für die künstlerische Wirkung der Bilder in vielen Fällen doch für unwesentlicher halte als mein Freund Hofstede de Groot. Es sei mir daher gestattet, ohne seinen Ausführungen als solchen in wesentlichen Punkten zu widersprechen, hier nach dem Grundsatz „Audiatur et altera pars" noch einmal die Vorzüge und Nachteile der Überglasung gegeneinander abzuwägen.

Zunächst wird man von mir eine Rechtfertigung der Stellung erwarten, die ich in der Dresdener Galerie dieser Frage gegenüber eingenommen habe, und da muß ich freilich gleich betonen, daß mein Verfahren hier zunächst geschichtlich bedingt und gerechtfertigt erscheint. Als ich 1882 die Verwaltung der Gemäldegalerie übernahm, fand ich einige Hauptbilder der Eckräume des ersten Obergeschosses, wie die Sixtinische Madonna Rafaels und die Holbeinsche Madonna, dazu etwa zwei Dutzend der besten Bilder der kleinen Kabinette, bereits durch Glasscheiben geschützt. Selbstverständlich legte ich mir die Frage vor, ob ich die bereits angebrachten Glasscheiben wieder entfernen, ob ich sie beibehalten sollte, ohne ihre Anzahl zu vermehren, oder ob und in welchem Umfange ich mit der Überglasung von Bildern fortfahren sollte. Die Verantwortung für die Entfernung der bereits vorhandenen Glasscheiben, zum Beispiel gerade der vor der Sixtinischen Madonna, hätte ich aus den von Hofstede de Groot anerkannten Gründen auf keinen Fall übernehmen mögen. Im übrigen aber kam es für mich, da ich noch keine eigene Erfahrung in dieser Beziehung hatte, darauf an, wie sich die Autoritäten der Bilderherstellungskunst und der Naturwissenschaften dazu stellten. Als maßgebend galten damals F. G. H. Lucanus (Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde, 4. Aufl., Halberstadt 1881) und in erster Linie Max von Pettenkofer (Über Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerien usw., 2. Aufl., Braunschweig 1872). Nun, Lucanus sagte (S. 15): „Die Glastafeln schützen aber Bild und Firnis so sicher gegen Verunreinigung und atmosphärische Einwirkung, daß oft kaum nach zweihundert Jahren eine Erneuerung der Firnisse nötig zu werden pflegt, wie dieses insbesondere bei einigen sehr sauber gemalten Bildern der Blütezeit der Niederländer in der Dresdener Galerie beobachtet ist." Und Pettenkofer sagte (S. 44): „Es ist unwidersprechlich eine rationelle Einrichtung in der Gemäldegalerie zu Dresden, besonders wertvolle Gemälde vor dem ungehinderten Zutritt der Luft zu schützen, obschon dadurch für den Beschauer unleugbare Schwierigkeiten entstehen. Die Gegenwart muß zugunsten der Zukunft auf einen Teil des Genusses verzichten." Damit war die Frage für mich bis zu einem gewissen Grade entschieden. Ich hatte die Autoritäten auf meiner Seite, wenn ich mit der Anbringung von Glasscheiben in mäßigen Grenzen fortfuhr. Aber in welchen Grenzen? Da auch ich nicht der Ansicht war, daß die Überglasung der Bilder sie an sich verschönte, war ich mir darüber klar, nur in engen Grenzen mit der Maßregel fortfahren zu wollen. Auf die Abhaltung der Ruß- und Rauchluft, die in Dresden, wie in London, freilich schlimmer ist als zum Beispiel in Berlin, München und Kassel, legte ich dabei aus den schon von Hofstede de Groot angeführten Gründen ein geringeres Gewicht (sonst hätte ich ja auch die großen Bilder der großen Säle unter Glas bringen müssen) als auf die Abhaltung des Atems, der Hände, der Ellbogen und der Mäntel der Beschauer. In den großen Sälen, vor den großen Bildern, die nicht ohne einen gewissen Abstand besichtigt werden können, kommt diese Gefährdung kaum in Betracht, um so stärker aber in den kleinen Kabinetten vor den kleinen Bildern, in denen ich an hohen Fest- und vollen Sommertagen mit Entsetzen den Andrang des Publikums wahrnahm. Ich sagte mir: hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder durch Geländer einen breiten Zwischenraum zwischen den Beschauern und den Bildern zu schaffen oder diese durch Überglasung vor der

unmittelbaren Berührung mit den Beschauern zu schützen. Da Geländer die sowieso schon engen Räume unserer Kabinette noch mehr verengt hätten, die Autoritäten aber auch aus chemischen Gründen zur Absperrung der Bilder durch Glas rieten, konnte es nicht zweifelhaft sein, wofür ich mich entschied. Ich versah die Bilder der kleinen Kabinette, die so niedrig hingen, daß sie unmittelbarer Berührung ausgesetzt waren — und das waren natürlich zugleich die besten —, mit Glasscheiben. Weiter bin ich nie gegangen. Wenn eins dieser Bilder etwas höher zu hängen kam, wie zum Beispiel jetzt Ruisdaels Jagd, habe ich sogar das Glas wieder entfernen lassen. Und ich habe bis jetzt weder bereut, so weit, noch beklagt, nicht weiter gegangen zu sein.

Hiermit habe ich auch meine grundsätzliche Stellung zu der Frage im wesentlichen schon dargelegt. Es ist eine einfache Tatsache, daß die unter Glas gebrachten Bilder während der dreiundzwanzig Jahre meiner Leitung der Galerie nur in den seltensten Fällen zu Herstellungsarbeiten oder zur Auffrischung des Firnisses ins Atelier gemußt haben. Daß sich nicht einige andere Bilder ebensogut gehalten haben, will ich nicht behaupten; aber es unterliegt nach meinen Erfahrungen durchaus keinem Zweifel, daß im Durchschnitt die Bilder, die unter Glas gebracht sind, sich nicht nur, wie selbstverständlich, im Firnis, sondern auch in ihrem Farbenkörper besser gehalten haben als die übrigen; den Einwand hiergegen, daß das Glas über manche Schäden hinwegtäusche, kann ich natürlich einer gewissenhaften Bilderaufsicht gegenüber nicht gelten lassen. Es versteht sich von selbst, daß wir die Glasscheiben von unseren Bildern entfernen, wenn wir ihren Zustand untersuchen. Daß aber auch die h e u t i g e Naturwissenschaft noch auf dem Standpunkt Pettenkofers steht, geht aus den „Malerbriefen" des Leipziger Universitätsprofessors W. Ostwald (Leipzig 1904) hervor. Professor Ostwald schreibt wörtlich (S. 102): „Ölbilder k ö n n e n ohne schützendes Glas aufgehängt werden, und man k a n n sie von angesetztem Staub und Schmutz reinigen. Dieser Vorzug ist indessen nicht ganz zweifellos; war er richtig zu einer Zeit, wo die Herstellung hinreichend großer und ebener Glasplatten nicht ausführbar war, so fällt er heute nicht ins Gewicht, wo auch für sehr große Gemälde Spiegelglasscheiben zu Preisen erhältlich sind, die weit unter denen der Kunstwerke selbst liegen. Ohne Glasschutz aber ist das Ölbild sowohl den schnell wirkenden Unbilden der Nachlässigkeit oder des Vandalismus wie den langsam wirkenden der Luftverunreinigungen, insbesondere dem Ruß und der schwefligen Säure der modernen Städte, ausgesetzt. Demgemäß schreiten die Museumsverwaltungen immer mehr und mehr dazu, auch die Ölbilder hinter Glas zu setzen, wogegen vom Standtpunkt der künstlerischen Wirkung gar nichts zu sagen ist."

Wenn Ostwald hier auch weiter geht als ich, wie gesagt, gehen möchte, so darf ich mich natürlich doch für die Frage der Wirksamkeit des Glasschutzes auf ihn berufen.

Es sei nur dazu bemerkt, daß in der Dresdener Galerie noch neuerdings eine Reihe älterer, weniger guter Scheiben durch neuere, in ihrer Ebenheit und Durchsichtigkeit vervollkommnete Platten ersetzt worden sind.

Zu den schnellwirkenden Unbilden der Nachlässigkeiten, von denen Ostwald spricht, gehört aber auch die Feuersgefahr, und daß auch gegen eine solche die Glasscheiben bis zu einem gewissen Grade Schutz gewähren, bewies der beklagenswerte Zimmerbrand, der 1904 die Galerie des Herrn von Kaufmann in Berlin heimsuchte. Wie berichtet worden ist, sind hier diejenigen Bilder, die mit Glasscheiben versehen waren, gerettet worden, während daneben hängende, nicht durch Glasscheiben geschützte, verbrannten.

Nun aber die Frage der Schädigung des künstlerischen Eindrucks durch Glasscheiben. Ist sie wirklich so arg und so unvermeidlich, wie sie meinem Freunde Hof-

stede de Groot erscheint? Allgemein ist diese Überzeugung jedenfalls nicht. Würden sonst so manche lebende Künstler ihre Ölgemälde auf unseren großen Ausstellungen, auf denen doch alles auf die Wirkung ankommt, mit Glasscheiben versehen? Die Maßregel ist auch älter, als wir glauben, wenngleich natürlich nicht so alt, wie Lucanus annahm. Immerhin heißt es in Georg Keyßlers Neuesten Reisen von 1730 im 65. Brief (ich verdanke diesen Hinweis der Güte des Herrn Professors Dr. Pazaurek in Stuttgart) bei der Erwähnung des Palazzo Bonfiglio zu Bologna von Gemälden und Zeichnungen der Carracci, Rafaels usw. „Alle diese Stücke sind zu mehrerer Sicherheit wider den Staub und das viele Anrühren mit Spiegelglas bedeckt, welches ihrer Schönheit keinen geringen Zusatz gibt." Ölbilder unter Glas ohne allzu dunklen Hintergrund werden auch fast immer in solchem Winkel zum einfallenden Licht aufgestellt werden können, daß man das Glas kaum bemerkt. Daß dieses gerade bei Rafaels Sixtinischer Madonna der Fall ist, davon kann sich jeder in Dresden überzeugen. Nur gleich beim Eintritt und in der Nähe der Eingangstür wirkt die Spiegelung unangenehm. Von allen Sitzplätzen aus, das heißt von allen Plätzen aus, für die das Bild gerichtet ist, bemerkt man das Glas kaum oder gar nicht. Haben mich doch mehr als einmal Kunstfreunde, mit denen ich angesichts des Bildes die Verglasungsfrage erörtern wollte, erstaunt gefragt: „Ist denn überhaupt Glas über dem Bilde?"

In allen Fällen ist aber eine solche Aufstellung der unter Glas gebrachten Bilder nicht möglich, auch zum Beispiel in den kleinen Dresdener Kabinetten nicht, und ich bin der letzte, nicht zuzugeben, daß bei manchem der hier unten hängenden Bilder der Genuß in der Tat durch die Glasscheiben beeinträchtigt wird. Fast immer aber wird man doch irgendeinen Standpunkt finden, von dem aus man das Bild ohne Behelligung durch die Spiegelung sehen kann. Daß diese Behelligung verstärkt wird, wenn man sich eigens zu dem Zweck vor das Bild stellt, um sich von der Spiegelung zu überzeugen, versteht sich von selbst. Dasselbe ist jedoch schon bei gut und frisch gefirnißten Bildern der Fall. Man könnte schließlich über die Spiegelung im Firnisse beinahe ebenso ungehalten werden wie über die Spiegelung im Glase.

Das beste Gegenmittel, außer der Güte des Glases, ist die leichte Entfernbarkeit der Scheiben. In Dresden sind die meisten Glasscheiben in Türgestalt angebracht, und die Direktion ist stets geneigt, solchen Besuchern, die ein besonderes wissenschaftliches oder künstlerisches Interesse daran haben, dieses oder jenes Bild ohne Glas zu sehen, die Pforten öffnen zu lassen. Gerade Forschern vom Range Hofstede de Groots gegenüber werden in der Beziehung niemals Schwierigkeiten gemacht, und ohne die Vorbedingung, daß der Forschung in dieser Weise entgegengekommen werde, wäre auch ich in der Tat der Ansicht, daß die Schattenseiten der Überglasung der Ölgemälde stärker seien als ihre Lichtseiten.

Wie die Sachen liegen, habe ich keinen Anlaß, jetzt eine andere Stellung zu der ganzen Frage einzunehmen, als ich sie 1902, gleichzeitig mit Hofstede de Groots Äußerungen oder etwas früher, in den von der Kgl. Sächsischen Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler herausgegebenen „Ratschlägen zur Pflege von Öl- und Temperagemälden" in Übereinstimmung mit unserem trefflichen Restaurator, Herrn Kustos Otto Nahler, umschrieben habe:

„Indessen werden Glasplatten sich vor großen Bildern nur ausnahmsweise empfehlen, und vor kleineren Bildern werden sie, da ihre Wirksamkeit gegen die Gefahr der Berührung, der Anatmung und der unbefugten Anreibung durch die Besucher noch wichtiger ist als gegen die Staub- und Rauchgefahr, doch nur da notwendig sein, wo die Bilder in vielbesuchten Räumen niedrig hängen. Schaden können Glasplatten älteren, genügend getrockneten Bildern niemals, wohl aber ihren Eindruck beeinträchtigen. Ohne Not sollte man daher doch nicht von

ihnen Gebrauch machen. In manchen Fällen, doch stets nur in vielbesuchten Gemäldegalerien, wird man entweder zu Glasplatten oder zu Brüstungsgeländern greifen."

Ich weiß natürlich, daß eine so mustergültig geleitete Sammlung wie das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin sowohl auf Glasplatten wie auch auf Brüstungsgeländer verzichtet hat. Aber so kleine Räume, wie die Kabinette der Dresdener Galerie, in denen das Gedränge manchmal lebensgefährlich erscheint, hat das Kaiser-Friedrich-Museum überhaupt nicht. Und im übrigen werden wir alle uns die Erfahrungen, die man dort mit der vollständigen Freigabe auch der kleinen Bilder machen wird, gern zunutze machen.

V. Die Neuerwerbungen älterer Gemälde für die Dresdener Galerie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts*)

Den großartigen Bildererwerbungen der sächsischen Herrscher des 18. Jahrhunderts hatte der Siebenjährige Krieg ein schnelles Ende bereitet. August III. starb ja 1763 bald nach dem Friedensschlusse, und mit ihm verließen seine Ratgeber den Schauplatz. Auch für die Dresdener Galerie begann ein Zeitalter beschaulicher Ruhe, wissenschaftlicher Katalogisierung und begeisterter Fremdenbesuche. Der gelegentliche Zuwachs, den sie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts erfuhr, ist kaum der Rede wert.

Erst als Julius Schnorr von Carolsfeld 1846 als Akademieprofessor und Galeriedirektor nach Dresden berufen worden war, kamen auch die Ankäufe für die Galerie wieder in Fluß. Während des Vierteljahrhunderts seiner Leitung der Galerie (bis zum Frühling 1871) wurden im ganzen 132 Gemälde, davon 69 ältere und 63 neuere, erworben. Unter älteren Gemälden verstehen wir hier und im folgenden, ohne die Miniaturen mitzurechnen, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen Werke, einschließlich der Bildnisse Graffs.

Schnorrs Nachfolger, Julius Hübner, hatte das Glück, die Direktion der Galerie gleich nach der Beendigung des französischen Krieges zu übernehmen. Aus der Kriegsentschädigung stellte der sächsische Staat auch für Kunstzwecke reichliche Mittel zur Verfügung. Während der elfeinhalbjährigen Direktion Hübners erfuhr die Galerie einen Zuwachs von nicht weniger als 182, nämlich 93 älteren und 89 neueren Gemälden. Als dann der Verfasser dieses Aufsatzes im Herbst 1882 die Verwaltung der Galerie übernahm, waren die aus der französischen Kriegsentschädigung vom Landtag bewilligten Sondermittel bis auf einen kleinen Rest bereits verausgabt. Dafür war (seit 1880) in der Pröll-Heuer-Stiftung, aus der der akademische Rat Bilder lebender deutscher Meister, womöglich auf Dresdener Ausstellungen, für die Galerie erwerben soll, eine kräftige Quelle neuen Zuflusses eröffnet worden. Schon aus den Bestimmungen dieser Stiftung aber erklärt es sich, daß, während unter Schnorr und Hübner immer noch mehr ältere als neuere Bilder erworben wurden, unter den Neuerwerbungen der gegenwärtigen Leitung die deutschen Bilder des 19. Jahrhunderts überwiegen. Befinden sich unter den 292 Bildern, die vom Herbst 1882 bis zum Frühling 1909 erworben worden sind, neben 227 Werken neuerer doch nur 65 Gemälde älterer Meister.

* * *

Unter Schnorr von Carolsfelds Leitung wurden aus Staatsmitteln fast nur Bilder älterer Meister erworben. Von den 63 neueren Bildern, um die die Galerie von 1846—1871 bereichert wurde, waren 37 aus besonderen Fonds, wie den Einnahmen der akademischen Ausstellungen, dem „Stipendienfonds", dem „Öffentlichen Kunstfonds" usw. erworben, waren 20 geschenkt, vermacht oder anderweit gestiftet, und nur 6 aus laufenden Staatsmitteln angekauft worden. War doch auch der Grundsatz ausgesprochen und streng innegehalten worden, bei der Erwerbung moderner Bilder

*) Dieser Aufsatz erschien zuerst im Juli 1909 in Hans Looses Zeitschrift Original und Reproduktion, I S. 1—13; Leipzig 1909.

nur sächsische Künstler zu berücksichtigen. Dagegen wurde mit Bewußtsein und Überlegung darauf hingearbeitet, die Galerie älterer Meister aus Staatsmitteln zu vervollständigen. Von den genannten 69 älteren Bildern wurde eins vom Historischen Museum an die Galerie abgegeben, wurden 14 geschenkt oder letztwillig vermacht, also immerhin doch 54 aus Staatsmitteln angeschafft. Alles in allem wurden ungefähr 71 537 Mark hierfür ausgegeben. Da die Preise in den alten Inventaren und Katalogen vielfach in auswärtigem Gelde angegeben sind, können die Preisangaben in unserer Reichswährung hier nur auf annähernde Genauigkeit Anspruch machen.

Bei der Richtung, aus der Schnorr als Künstler hervorgewachsen ist, nimmt es uns nicht wunder, daß unter seiner Direktion ein Hauptaugenmerk auf die Vervollständigung der Reihen der altitalienischen Meister des 15. Jahrhunderts und der noch früheren Zeit gerichtet wurde, die der Sammeleifer der Rokokozeit vernachlässigt hatte. Die Vorliebe für die Altitaliener zeigte sich gleich 1846 bei der Erwerbung von 4 Bildern aus Rumohrs Nachlaß. Schon die „Verkündigung" aus der Schule Fiesoles (Kat. Nr. 7), die Morelli für ein Jugendwerk Benozzo Gozzolis erklärte, war die 465 Mark wert, die für alle vier gezahlt wurden. Sie zeigte sich sodann 1851 bei dem Ankauf des Bildes von Ambrogio Bevilacqua (Nr. 68), damals Ambrogio Borgognone zugeschrieben, das für 150 Mark aus dem Nachlaß des Kunsthändlers Kaspar Weiß erstanden wurde, heute aber einige tausend Mark wert sein würde. Der Wunsch, Bilder alter Italiener zu erwerben, führte ferner 1857 zum Ankauf der 23 alten Bilder der Sammlung des Kupferstechers Moritz Müller, genannt Steinla. Das vierundzwanzigste, die „Beweinung" aus der Schule Giottos (Nr. 6), schenkte der Besitzer. Wenn sich unter dem Dutzend altitalienischer Bilder, die der Galerie durch diesen Ankauf zugeführt wurden, auch keine Perlen ersten Ranges befanden, so sind es doch meistens Bilder, um deren „Bestimmung" sich angesehene Kunsthistoriker noch heute bemühen. Der „Raffaellino" (Nr. 21) wird neuerdings zum Beispiel von Berenson wieder für ein charakteristisches und liebliches Bild des Raffaello dei Capponi erklärt; den „Heiligen Rochus" (Nr. 40), der als Jugendbild Rafaels galt, schreibt wenigstens Thode dem Eusebio di San Giorgio zu; in einer damals Credi gegebenen Madonna (Nr. 22) sehen einige neuere Forscher wenigstens die Hand des Matteo Balducci. Jedenfalls waren schon die alten Italiener dieser Sammlung die 4850 Mark wert, die für alle 23 Bilder ausgegeben wurden. Mit einem guten Stück wirklicher Kennerschaft wurden die Ankäufe altitalienischer Bilder nach dieser Zeit nicht nur unter Schnorrs, sondern auch noch unter Hübners Herrschaft nur durch die Vermittlung Professor Ludwig Gruners, des damaligen Direktors des Kupferstichkabinetts, fortgesetzt, den sein Weg wiederholt nach London führte. Unter den 6 italienischen Bildern, die Gruner am 12. Juli 1860 in London auf der Versteigerung des Nachlasses des Kunsthändlers Woodburn in London erstand, befinden sich Meisterwerke hohen Ranges, wie die feine frühe Madonna Lorenzo di Credis (Nr. 13), die in Dresden vorübergehend Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde, für 4800 Mark — die schöne Heilige Familie Piero di Cosimos (Nr. 20), die damals Luca Signorelli gegeben wurde, für 11 500 Mark — und das interessante Bild aus der Schule Giottos (Nr. 5), das heute von einigen dem Taddeo Gaddi, von anderen dem Mariotto di Nardi zugeschrieben wird, für nur 150 Mark. — In demselben, den alten Italienern zugewandten Sinne beteiligte man sich 1868 an dem Verkaufe der von Quandtschen Sammlung, auf dem zum Beispiel Botticellis interessante Truhentafel mit den Zenobiusbildern (Nr. 9) für 12 000 Mark erworben wurde, 1869 an dem Verkaufe des Ungerschen Nachlasses in Berlin, aus dem zum Beispiel das männliche Bildnis Parmeggianinos (Nr. 162) für nur 360 Mark erstanden wurde.

Aber auch die altniederländische und die altdeutsche Schule wurden berücksichtigt. Wenn sich der als Schöpfung Hans Burgkmairs 1852 für 2100 Mark erworbene Ursulaaltar (Nr. 1888) auch später nur als Arbeit Jörg Breus erwies, so blieb er doch

ein gutes altdeutsches Werk. Wenn der kleine „Gekreuzigte", der 1855 als Roger van der Weyden für 1200 Mark gekauft wurde, auch nur als Werkstattwiederholung gelten kann, so charakterisiert er doch den Stil dieser Werkstatt, und die 1860 durch Gruner in London bewirkte Erwerbung der Holbeinschen Zeichnung zum Morett für 1050 Mark und der 1866 in Wien für etwa 6660 Mark erfolgte Ankauf des kleinen „Gekreuzigten" von Dürer, dessen Echtheit erst ganz neuerdings erfolglos von einem Teil der Wiener Kritik bestritten worden ist, brachten wirkliche Bereicherungen der Galerie. Von den jüngeren alten Schulen suchte man zunächst die spanische zu verstärken. Daß Dresden sich 1853, abermals durch Gruners Vermittlung, am Verkauf des Nachlasses Louis Philippes in London mit der Erwerbung von 16 spanischen Bildern beteiligen konnte, zeugt doch von großzügiger Gesinnung der damaligen Galerieverwaltung. Daß sich unter den 16 Bildern einige Nieten befanden, ist ja richtig — es bedurfte erst weiterer Fortschritte des vergleichenden Bilderstudiums, um solche Nieten immer seltener werden zu lassen —; aber schon die echten Bilder von Pereira (Nr. 675), von Roélas (Nr. 676), Carducho (Nr. 681), Cano (Nr. 702), Orrente (Nr. 677) und Valdes Leal (Nr. 707) waren die 10 750 Mark, die für alle 16 Bilder ausgegeben worden sind, reichlich wert, und unter diesen befanden sich außerdem noch zwei Perlen: Murillos Heiliger Rodriguez (Nr. 704) und Zurbarans Heiliger Bonaventura (Nr. 696), von denen jedes heute mehr als das Doppelte des damals für alle zusammen gezahlten Preises erzielen würde.

Von sonstigen Werken des 17. Jahrhunderts wurde nur gelegentlich einmal eines erworben. Daß die 1862 unter Dughets Namen für 5000 Mark erworbene Landschaft (Nr. 754) von Fr. Millet herrührt, ist ihr Schade nicht und daß Caesar van Everdingen kein Meister ersten Ranges ist, tut der kunstgeschichtlichen Bedeutung der 1865 für etwa 400 Mark erfolgten Erwerbung seines bacchischen Bildes (Nr. 1834) keinen Abbruch.

Kurz, wenn auch etwa die Hälfte der alten Bilder, die unter Schnorrs Leitung erworben wurden, sich später als „unecht" erwiesen — es konnte bei der damaligen Durchschnittskenntnis alter Bilder kaum anders sein —, so waren die etwa 20 alten Gemälde, die eine wirkliche Bereicherung der Galerie darstellten, mit den für alle verausgabten 71 550 Mark keineswegs zu teuer erworben.

* * *

Unter der Verwaltung Julius Hübners (1871—1882) verfügte die Galerie, wie schon angedeutet, über so große Mittel wie niemals vorher und nachher seit ihrer Verstaatlichung. Wurde einerseits nunmehr die moderne Abteilung durch Preisgabe des Grundsatzes, daß sie nur aus sächsischen Bildern bestehen sollte, auf eine breitere Grundlage gestellt, so wurde anderseits mit fast fieberhafter Hast an der Vermehrung der alten Bilder weitergearbeitet. Hübner sorgte zunächst dafür, daß eine Anzahl besserer alter Bilder, die bisher noch in den königlichen Schlössern gehangen, der Galerie überwiesen wurden. Als abgegeben in diesem Sinne sind 14 von den 92 alten unter Hübner erworbenen Bildern zu bezeichnen, als geschenkt nur 6 Bildnisse Graffs; es wurden also 72 Bilder älterer Meister unter Hübners Leitung aus Staatsmitteln angekauft. Die für sie ausgegebene Summe betrug insgesamt 416653 Mark. Diese Ankäufe haben damals lebhaften Widerspruch gefunden. Namentlich Oskar Eisenmann griff sie erst in der Kölnischen Zeitung, dann in der Kunstchronik XVI (1881) unter dem Beifall der kunstwissenschaftlichen Kreise lebhaft an. Und wenn Eisenmanns Urteil über eine Anzahl der von ihm verworfenen Bilder sich nachträglich auch als irrig erwies, so konnte man ihm im allgemeinen doch nicht unrecht geben. Die Anzahl der völligen Nichttreffer war, einzeln genommen, allerdings geringer als unter den Schnorrschen Erwerbungen alter Bilder. Dafür war

aber inzwischen das vergleichende Bilderstudium zur selbständigen Wissenschaft gediehen, und an der Hand dieser hätten die meisten Fehlschläge sich vermeiden lassen. Obendrein wurden jetzt hohe Preise für einzeln erworbene Nieten gezahlt, während diese in der vorhergehenden Anschaffungsperiode meist nur nebensächliche Bestandteile größerer Gesamterwerbungen gewesen waren. Bei alledem sind aber auch unter Hübners Leitung eine Anzahl guter alter Bilder für die Galerie erworben worden, so daß die Nachwelt vielleicht geneigt sein wird, die Mißgriffe als eine Art von Naturereignis hinzunehmen und sich um so dankbarer der Treffer zu erfreuen. Der beste Kenner in Dresden war offenbar nach wie vor Gruner; unter den von ihm unter Hübners Verwaltung in London erworbenen Bildern befinden sich die meisten wirklichen Treffer auch dieser Anschaffungsperiode. Dazu gehören von den 1874 auf der Barkerschen Versteigerung erworbenen Bildern die große Santa Conversazione Credis (Nr. 15) für 9660 Mark und die Heilige Familie Previtalis (Nr. 60) für 13800 Mark, und dazu gehören vor allen Dingen das schöne männliche Bildnis Paolo Morandos (Nr. 210), das 1875 von Brooks in London für 4200 Mark erworben wurde, die 1876 bei Kox in London für 7350 Mark gekaufte farbenprächtige und charakteristische Ausstellung Christi von Mazzolino (Nr. 123) und die herrliche Heilige Familie Mantegnas (Nr. 51), die in demselben Jahre für 40 000 Mark aus dem Eastlakeschen Nachlasse in London erstanden wurde. Übrigens lassen sich auch einige der damals angegriffenen Bilder, die Gruner 1874 von der Barkerschen Versteigerung mitgebracht, verteidigen. So die venezianische „Heilige Unterhaltung" (Nr. 64 A), die bei ihrer Erwerbung für 15 120 Mark allerdings irrtümlich Bellini zugeschrieben wurde, jetzt aber als (freilich zu teures) Jugendwerk Catenas erkannt ist; so der für 7980 Mark erstandene angebliche Gentile da Fabriano (Nr. 7 A), der jetzt als „Compagno di Pesellino" kunstgeschichtlich genannt wird; so die Pilaster aus Signorellis Werkstatt (Nr. 36 und 37) zu 5355 Mark, die Berenson auf Signorellis berühmtesten Schüler Girolamo Genga zurückführt. Siegreich aus allen gegen ihn gerichteten Angriffen ist endlich auch der Heilige Sebastian des Antonello da Messina (Nr. 52) hervorgegangen, der 1873 nicht durch Gruner in London, sondern durch Roßmann in Wien für etwa 15 000 Mark erworben wurde.

Von den altniederländischen und altdeutschen Bildern dieser Anschaffungsperiode war das „Ecce-Homo" (Nr. 1914), das Gruner 1874 für 2100 Mark in London kaufte, eine gute Bereicherung der eigenhändigen Werke Lukas Cranachs d. Ä., war die Kreuzabnahme, die 1874 als Werk Barthel Bruyns für 4800 Mark in Basel gekauft wurde (Nr. 1965), immerhin ein gutes, streitbares altkölnisches Bild. Der „Christophorus" von „Memling" (Nr. 802), der 1876 für 1800 Mark aus Köln kam, war, seinem Preise entsprechend, nur ein Schulbild; bezüglich der Heiligen Familie von Orley (Nr. 810) aber, die Gruner 1875 für 6200 Mark erwarb, hat erst die neueste Forschung festgestellt, daß ein anderer Name für sie gesucht werden muß. Besonders unglücklich verliefen die Versuche, Bilder von Frans Hals, Aelb. Cuyp und Meindert Hobbema zu erwerben, wenngleich sich die drei Bilder von Hals (Nr. 1362, 1363, 1406) wenigstens als Schulbilder erwiesen, sich unter den vier Cuyps (Nr. 1782, 1782 A, 1783, 1785), von denen Hofstede de Groot in seinem jüngsten Verzeichnis der Werke des Meisters kein einziges anerkennt, doch zwei befinden, über die sich streiten läßt, und von den drei „Hobbemas" bzw. „Ruisdaels" nur zwei (Nr. 1505 und 1506) wertlos sind, während eines, der kleine Hobbema (Nr. 1665), neuerdings von den maßgebenden Kennern als echt, wenn auch nicht als hervorragend anerkannt wird. Die beiden Waldlandschaften (Nr. 1381 und 1382), die unter dem Namen des Haarlemers Jan Vermeer 1876 aus verschiedenen Händen jedes für 7500 Mark erworben wurden, haben sich als gute späte Werke des seltenen alten Landschafters Corn. Vroom erwiesen, und unter den zahlreichen übrigen Erwerbungen niederländischer Bilder des 17. Jahrhunderts befinden sich doch noch manche, die als vorzüglich,

andere, die als gut und einige, die als annehmbar bezeichnet werden können. Zu den vorzüglichen Erwerbungen dieser Art gehören aus dem Jahrgang 1874 der Corn. Dusart Nr. 1536 (8500 Mark), der Jan Fyt Nr. 1211 (6300 Mark) und der Job Berckheyde Nr. 1511 (1700 Mark), aus dem Jahre 1875 der Heda Nr. 1371 (4350 Mark), der Pieter Claessz Nr. 1370 (1200 Mark) und der Corn. van der Voort Nr. 1539 A (2850 Mark), aus dem Jahre 1876 Jan Steens Hagar Nr. 1727 (10 000 Mark) und B. van der Helsts Frau Bicker Nr. 1595 (9300 Mark). Als gute Erwerbungen erscheinen von 1874 der Salomon Ruysdael Nr. 1385 (1500 Mark), der J. M. Molenaer Nr. 1392 (700 Mark) und der späte Maes Nr. 1642 (800 Mark); von 1875 der Corn. Huysmanns Nr. 1167 (1200 Mark); von 1876 der Salomon Rombouts Nr. 1510 A (2500 Mark) und der Egb. van der Poel Nr. 1328 (1200 Mark); von 1877 der Thomas de Keyser Nr. 1543 (9000 Mark) und der Pieter Codde Nr. 1387 (7500 Mark). Aber auch Erwerbungen wie die des Droogsloot Nr. 1255 (1874 für 290 Mark), des Abr. de Hondt Nr. 1810 (1874 für 1150 Mark), des Nik. Verkolje Nr. 1696 (1874 für 825 Mark), des Josse de Momper Nr. 874 (1875 für 2100 Mark) und des W. C. Duyster Nr. 1548 (1877 für 150 Mark), lassen sich verteidigen. Echte Bilder, wenn auch geringerer, aber kunstgeschichtlich bekannter Meister, sind in einer Sammlung, die unzweifelhaft neben künstlerischen auch kunstgeschichtliche Interessen zu vertreten hat, niemals schlechthin als Nieten zu bezeichnen. Daß man ihnen nicht die besten Plätze einräumen wird, versteht sich von selbst. Die Frage aber, ob die Gesamtheit aller dieser zwischen 1871 und 1882 erworbenen alten Bilder, unter denen sich doch nur ein paar wirkliche Perlen befinden, mit 416 653 Mark nicht zu hoch bezahlt wurde, wird sich selbst bei Berücksichtigung der inzwischen erfolgten Steigerung der Bilderpreise nicht so unbedingt verneinen lassen, wie das bei den zwischen 1846 und 1871 für 71 550 Mark gekauften alten Bildern der Fall war.

* * *

Unter der gegenwärtigen Leitung (1882—1909) war die Galerie, abgesehen von der Pröll-Heuer-Stiftung, die nur lebende deutsche Künstler in Betracht ziehen darf, im wesentlichen auf die Mittel angewiesen, die ihr in jeder Finanzperiode neu bewilligt werden. Diese Bewilligungen sind sehr schwankend gewesen; in den schlechten Zeiten des letzten Jahrzehnts sind sie notgedrungen stark herabgesetzt gewesen, doch sind einige Male für besonders wünschenswerte Erwerbungen Extramittel bewilligt worden. Für die Abteilungen der alten und der neuen Bilder waren die Bewilligungen immer gemeinsam, und trotz der Pröll-Heuer-Stiftung wurde auch der größere Teil der bewilligten Staatsmittel für die Erwerbung von Bildern neuerer Meister verwandt, denn es galt neben der Abteilung alter Meister, in der die Galerie allen übrigen besten Gemäldesammlungen ebenbürtig war, in Dresden auch eine moderne Galerie zu schaffen, die sich neben den übrigen sehen lassen konnte. Für die Erwerbung alter Bilder blieb deshalb nicht allzuviel übrig, es konnte nur gelegentlich einmal ein gutes altes Bild erworben werden. Die sich dazu bietenden Gelegenheiten wurden aber immer gern ergriffen. Wenn, wie schon angedeutet, in dieser Anschaffungszeit der Erwerbung von 227 Bildern neuerer Meister eine Erwerbung von 65 Bildern älterer Meister gegenübersteht, so muß betont werden, daß von diesen 65 Bildern der Galerie 25 durch Vermächtnisse, 8 durch Geschenke, 15 durch Abgabe von anderen öffentlichen Stellen zugefallen, also nur 17 aus Staatsmitteln käuflich erworben worden sind. Für diese 17 Bilder aber wurden im ganzen 244 113 Mark ausgegeben.

Unter den 15 älteren Bildern, die von anderen öffentlichen Stellen der Galerie zugeführt wurden, sind vor allem die beiden herrlichen Fürstenbildnisse Lukas Cranachs von 1514 (Nr. 1906 G und 1906 H), zu nennen, die Herzog Heinrich den

Frommen und seine Gemahlin darstellen. Sie wurden 1905 unter Koetschaus Leitung des Historischen Museums von diesem der Galerie überwiesen. Von den 25 letztwillig vermachten Bildern älterer Meister stammen 16 aus dem Vermächtnis des Appellationsgerichtspräsidenten Ed. Ferd. Noßky (1893). Befinden sich unter ihnen auch viele unbedeutende Sachen, so gehören zu ihnen doch auch annehmbare Bilder wie der Asselyn (Nr. 1594 A), der J. M. Molenaer (Nr. 1394), der Jacques d'Artois (Nr. 1150 A), das ausgezeichnete Bild „Tote Vögel" von Jan Vonck (Nr. 1637 A), die in ihrer Art feine „Dame als Jägerin" von Joh. van Haensbergen (Nr. 1310 A) und das interessante, durch John Smiths Schabkunstblatt bekannte Bildnis des jungen Lord Euston von Sir Godfrey Kneller (Nr. 798 A). Die übrigen Vermächtnisse betrafen namentlich Bildnisse Anton Graffs (Nr. 2175 A, 2180 E, 2180 F), Fr. Aug. Tischbeins (Nr. 2184 A, 2184 B) und Daniel Caffés (Pastell Nr. 182 und 182 A). Unter den 8 geschenkten älteren Bildern befinden sich die Bildnisse Graffs (Nr. 2180 A, 2180 B, 2180 D) und als wertvolles holländisches Bild des 17. Jahrhunderts das feine frühe Küchenstück W. Kalfs (Nr. 1639 A), das 1906 von Herrn Ed. Cichorius der Galerie überwiesen wurde.

Die unter der gegenwärtigen Leitung käuflich erworbenen 17 Bilder älterer Meister sollen hier ohne Wiederholung ihrer Beschreibungen, die sich im großen Galeriekatalog finden, kurz einzeln gewürdigt werden.

1. Nr. 1617 A. Hendrick Dubbels (1620 oder 1621—1676): Seestück, 1883 vom Kunsthändler Triepel in Grünberg für 2500 Mark erworben. Graues, frisch bewegtes Meer unter graubewölktem Himmel. Lebhafter Schiffsverkehr. Die Bezeichnung mit großen römischen Lettern stimmt genau mit der des „Ruhigen Wassers" im Amsterdamer Reichsmuseum (Nr. 812) und der „Stillen See" in Kassel (Nr. 391) überein. — Die Erwerbung des Bildes schien um so erwünschter, da die Dresdener Galerie arm an guten Seestücken war, und der tüchtige, von Simon de Vlieger zu Jan van de Cappelle hinüberleitende Meister, von dem das Amsterdamer Reichsmuseum drei Bilder besitzt, in Deutschlands öffentlichen Galerien nur in Kassel und Schwerin vertreten war. Das Bild wird erwähnt in des Verfassers Geschichte der Malerei III, S. 761.

2. Nr. 1338. Isack Mytens (1602 bis nach 1665): Bildnisgruppe des David Mytens, seiner Gattin und ihrer fünf Kinder, 1883 vom Kunsthändler Triepel in Grünberg für 5000 Mark erworben. Inschriften im Buch. Das tüchtige Bild schien als holländisches Gruppenbildnis vom Jahre 1624 für die Galerie erwerbenswert. — Die Mytens waren bekanntlich eine verzweigte Haager Künstlerfamilie. Da Daniel Mytens, der bekannteste von ihnen, unter dessen Namen das Bild erworben worden ist, 1624 schon in England war, schwankte man, ob man es dem dargestellten David Mytens, dessen Inschrift im Buch steht, oder dem 1602 geborenen Isaek Mytens, von dem überliefert ist, daß er Künstler war, zuschreiben sollte. In der Geschichte der Malerei (III, S. 808) sprach der Verfasser sich für Isaek aus. Bredius, Hofstede de Groot und der Galeriekatalog schwankten. Im neuesten Katalog ist das Bild als David Mytens mit einem Fragezeichen bezeichnet. Seit nun aber Bredius sich in seinem Aufsatz über die Künstlerfamilie Mytens in „Oud Holland" XXV (1907), S. 83, S. 221, entschieden für Isack Mytens ausgesprochen und dabei (S. 210) die erste Abbildung des Gemäldes veröffentlicht hat, vertrete auch ich gern meine ursprüngliche Ansicht. Das Bild wird in Zukunft als Isack Mytens zu bezeichnen und als erhaltenes Werk dieses seltenen Meisters in Ehren zu halten sein.

3. Nr. 1388 A. Jan Vermeer van Haarlem d. Ä. (1628—1691): Dünenlandschaft, 1883 von Herrn Otto Pein in Berlin für 6000 Mark erworben. Das Bild befand sich unter Nr. 28 im Bodeschen Katalog der Berliner Ausstellung aus Privatbesitz (1883). Blick von den Dünen in die Ebene. Feine Beleuchtungswirkungen. Die Erwerbung erschien um so wertvoller, als die beiden Landschaften (Nr. 1381 und 1382), die 1876

als Werke des Jan Vermeer van Haarlem gekauft worden waren, sich als wichtige Gemälde eines anderen Meisters erwiesen hatten. Die gleiche Hand wie unser Bild zeigen zum Beispiel Bilder in Berlin und in Braunschweig; die gleiche Inschrift trägt das (kleine) Waldbild in München (Nr. 553). Es gab drei Haarlemer Maler Jan Vermeer, Großvater, Vater und Sohn. Bisher galt für den Jan Vermeer d. Ä. von Haarlem, der diese Bilder geschaffen hat, der mittlere dieses Namens, der 1628—1691 lebte. Da es aber schwer schien, diese Bilder und andere, die demselben Meister zugeschrieben wurden, unter einen Hut zu bringen, glaubte ich, einer von Bredius flüchtig hingeworfenen Anregung folgend, in der neuesten Auflage meines Galeriekatalogs (1908, S. 450) die Ansicht verteidigen zu können, der Meister unseres Bildes und der verwandten Landschaften müsse der noch ältere älteste Jan Vermeer van Haarlem gewesen sein, der von 1600—1670 lebte. Doch scheint mir die Frage bei näherer Überlegung noch nicht spruchreif zu sein. Wenn das Rotterdamer Bild von 1676 die gleiche Hand zeigt und echt datiert ist, so kann doch nur jener zweite Haarlemer Vermeer, der bisher als Jan Vermeer d. Ä. bezeichnet wurde, diese Bilder gemalt haben. Für den Wert unseres Bildes aber ist diese Frage gleichgültig.

4. Nr. 195. Nach Lorenzo Lotto: Heilige Unterhaltung. 1883 für 9000 Mark von Fairfax Murray in Florenz als Original Lottos. Das Bild wurde ausnahmsweise, da es nicht wohl zur Ansicht verschickt werden konnte, nur auf den brieflichen Rat zweier bewährter Kenner hin erworben, die es in Florenz gesehen hatten. Bald nach seiner Erwerbung verbreitete sich jedoch die Meinung, es sei nur eine alte Kopie nach dem Original der Bridgewater Gallery in London. Nachdem ich das Londoner Bild wiedergesehen hatte, mußte ich mich dieser Meinung anschließen. Sehr scharf sprachen sich zum Beispiel J. P. Richter in der Kunstchronik XXIII (1888), S. 191, und Lermolieff in der zweiten Auflage seiner kunstkritischen Studien, II (Leipzig 1890), S. 332, 333 und 360, in diesem Sinne aus. Auch Berenson vertritt in seinem Buche über Lotto (2. Aufl. 1901, S. 5) diese Ansicht, die ich zu meinem Bedauern auch heute noch für richtig halten muß, wenngleich einzelne Kenner die Eigenhändigkeit des Bildes, das jedenfalls eine gute alte Kopie ist, noch immer verteidigen.

5. Nr. 1338 D. Anthony van Croos (1606 oder 1607 bis nach 1662): Flußlandschaft. — 1890 aus dem Nachlasse des Inspektors des Kupferstichkabinetts M. B. Lindau in Dresden für 500 Mark. — Erwähnt in der Geschichte der Malerei III, S. 817, als noch im Dresdener Privatbesitze. Die beiden Kasseler Bilder (S. 360 und 361) und das Budapester Bild (Nr. 251) des seltenen Meisters, der ein tüchtiger Nachfolger van Goyens war, sind ebenso bezeichnet wie das unsere. Über van Goyen geht Croos in unserem Bilde durch den wirkungsvollen Durchbruch eines tiefblauen Himmelsgrundes durch die leuchtende gelbgraue Tonmalerei der Wolken und der von verhaltenem Lichte durchglühten Landschaft hinaus.

6. Nr. 798 C. Sir Joshua Reynolds (1723—1792): Männliches Bildnis. 1891 für 3150 Mark von dem Kunsthändler Emil Philipp Meyer in Berlin. Vor der Erwerbung wandte ich mich brieflich unter Einsendung der Photographie an den damaligen Direktor der National Portrait Gallery in London, George Scharf, der die Echtheit bestätigte, aber von der Erwerbung abriet, da das frühe Bild des Meisters ihn nicht von seiner glänzenden Seite zeige. Den tatsächlichen Qualitäten des Bildes und seinem Preise gegenüber ließ ich mich dadurch um so weniger irremachen, für seinen Ankauf einzutreten, als die Erwerbung eines Reynoldschen Bildes aus der Glanzzeit des Meisters für uns ein für allemal ausgeschlossen erschien. Scharfs Nachfolger, Dr. Lionel Cust, bestätigte mir später, daß der Dargestellte in der Tracht des „Dunstable Hunt" ein Mr. James sei und daß Reynolds das Bild 1758 gemalt habe.

7. Nr. 1388. Jakob A. Duck (um 1600 bis nach 1660): Musikalische Unterhaltung. 1892 auf der Versteigerung der Sammlung Habich in Kassel vom Direktor für 2505 Mark erworben. Das charakteristische Bild des seltenen Meisters, der eine

besondere Stellung unter den im Anschluß an Dirk Hals entwickelten Haarlemer „Gesellschaftsmalern" einnimmt, war der Kunstgeschichte bereits durch Bodes Studien, S. 139, durch des Verfassers Geschichte der Malerei III, S. 600—607, und durch seine zeitweilige Ausstellung in der Kasseler Galerie bekannt geworden. Es erschien als willkommene Ergänzung zu den Bildern dieser Richtung, die die Galerie bereits besaß.

8. Nr. 1618 A. Gerbrand van den Eeckhout (1621—1674): Jakobs Traum. 1892 auf der Versteigerung der Sammlung Habich in Kassel durch den Direktor für 1940 Mark erworben. Die Darstellung im Tempel, Nr. 1618 unserer Galerie, die Eeckhout doch wohl mit Recht gelassen wird, ist nicht beglaubigt und wird von einigen Kennern Bern. Fabritius zugeschrieben. Um so wichtiger war es, den tüchtigen Rembrandtschüler durch ein charakteristisches und vollbezeichnetes Bild vertreten zu sehen. Genau wie das unsere ist des Meisters Pomonabild in Budapest (Nr. 228) von demselben Jahre 1669 bezeichnet. Auch unser Bild war zeitweise in der Kasseler Galerie ausgestellt und schon vor seiner Erwerbung für unsere Galerie in der Geschichte der Malerei III, S. 718, als gutes Beispiel der späteren Art Eeckhouts hervorgehoben worden.

9. Nr. 1150 B. Buonaventura Peeters (1614—1662): Einschiffung am Seestrand. 1894 von Charles Sedelmeyer in Paris für 1600 Mark. Das bezeichnete, von 1643 datierte Bild stammt aus der Sammlung zu Hadzor bei Droitwich, wo der Verfasser es schon als das frischeste und farbigste aller ihm bekannten Seestücke des Meisters bewundert hatte. Vergleiche Geschichte der Malerei III, S. 534. Es war daher nur folgerichtig, es für die Galerie zu erwerben, als es zu haben war. Bildete es doch auch eine willkommene Ergänzung zu dem späteren Seestücke des Meisters (Nr. 1151, von 1654), das die Galerie bereits besaß.

10. Nr. 703 B. Bartolomé Estéban Murillo (1618—1682): Der Tod der heiligen Klara. 1894 von Earl of Dudley in London durch den Direktor für 61 000 Mark erworben. Die Erwerbung dieses berühmten Bildes der Frühzeit Murillos für unsere Galerie bedarf keiner Verteidigung oder Erklärung. Es gehörte zu den elf Bildern, mit denen der jugendliche Meister 1645 den Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Sevilla schmückte. Die meisten dieser Bilder, die jetzt zerstreut sind, hatten quadratische Gestalt. Das große Breitformat unseres Bildes zeigt außerdem nur noch die berühmte „Engelküche" des Louvre, die ihm in Sevilla gegenüber angebracht war. Diese beiden Bilder waren also Gegenstücke im engeren Sinne. — Der Earl of Dudley hatte das Bild 1867 für 95 000 Franken aus der Sammlung des Marquis von Salamanca erworben. In allen Schriften über Murillo, wie denen von Curtis, Lefort, Karl Justi usw. ist das Bild eingehend besprochen worden. Daß es in den Hafen der Dresdener Galerie eingelaufen ist, wird die Kunstgeschichte freudig verzeichnen.

11. Nr. 42 A. Cosimo Tura (1432—1495): Der heilige Sebastian. 1896 von M. Guggenheim in Venedig für 11 200 Mark erworben. Gerade weil die ferraresische Schule des 15. und 16. Jahrhunderts die einzige in unserer Galerie einigermaßen reichlich vertretene altitalienische Schule war, erschien es wünschenswert, sie durch ein charakteristisches und bekanntes Bild eines bisher nicht in ihr vertretenen Meisters dieser Schule zu vervollständigen. In der Galerie Costabile zu Ferrara (Nr. 157) wurde das Bild anfangs dem Francesco Cossa (um 1435—1480), der mit Tura der Hauptmeister des älteren ferraresischen Malergeschlechts war, dann, seiner hebräischen Inschrift wegen, Turas Schüler Lorenzo Costa (1460—1535) zugeschrieben. Die hebräische Inschrift besagt nach Schubring nur, daß Costa das Bild vollendet habe. Seine vollendende Mitarbeit kann sich aber nur auf Nebendinge bezogen haben, da das Bild, wie seit Lermolieffs Ausführungen (Berlin, 2. Aufl. 1893, S. 56) allgemein anerkannt wurde, unverkennbar den Charakter des Cosimo Tura trägt. Es ist bei

aller seiner Härte und Herbheit ein wichtiges und anziehendes, auch durch seine Linien- und Luftperspektive reizvolles Bild.

12. Nr. 798 D. Sir Henry Raeburn (1756—1823): Bildnis des Bischofs Lucius O'Beirne von Meath. 1897 von Charles Sedelmeyer in Paris für 6000 Mark. — Vortreffliches Bildnis des glücklicherweise erst nach diesem Ankauf zur höchsten Wertschätzung gekommenen Meisters. Leider konnte damals das Gegenstück, das die Gattin des Bischofs darstellt, nicht mit erworben werden. Das Bild war 1888 auf der Ausstellung der Royal Academy in London noch Hoppner zugeschrieben gewesen, aber schon 1897 auf der Ausstellung im Münchener Glaspalast als Raeburn erkannt worden. Auch in Sir Walter Armstrongs Werk über Raeburn (London 1901, S. 109) als Schöpfung dieses Meisters anerkannt.

13. Nr. 601 A. Francesco Guardi (1712—1793): Papst Pius VI. segnet die Venezianer (1782). 1898 von der Kunsthandlung P. & O. Colnaghi & Co. in London. Nach der Erwerbung dieses Bildes tauchte 1902 im Vorrat der Stuttgarter Galerie ein zweites Exemplar auf, das ihr sofort einverleibt wurde. Später wurden noch zwei andere Exemplare bekannt, eines in der University Gallery zu Oxford, eines bei Mrs. Burns in Hatfield. Man vergleiche Konrad Langes Stuttgarter Katalog 1903, S. 120, und G. A. Simonsons Francesco Guardi, London 1904, S. 87, Nr. 52 und S. 44. Lange hatte unser Bild etwas rasch für eine Kopie erklärt. Simonson äußerte sich mit vorsichtigerer Zurückhaltung. Meiner Meinung nach kann unser Bild, gerade weil es die geistreich flimmernden Lichter Guardis vermeidet, die auch das Stuttgarter Bild zeigt, unmöglich als Kopie nach diesem angesehen werden. Gerade diese Lichter hätte der Kopist sich nicht entgehen lassen. Es zeigt doch auch in der Architektur leise Verschiebungen und wirkt zu frisch und unmittelbar, um als Kopie gelten zu können. Wir nehmen an, daß gerade unser Bild die erste, bei ruhigem Naturlicht gemachte Aufnahme durch Guardi ist, die er erst bei der weiteren Verarbeitung mit jenen manierierten, schillernden Lichtern ausgestattet hat, die ihn zum Liebling der Gegenwart machen.

14. Nr. 1664 A. Meindert Hobbema (1638—1709): Die Wassermühle. 1899 auf der Versteigerung der Galerie Schubart in München für 97 130 Mark (einschließlich der Abgaben) erworben. Das Bild war längst als eines der besten früheren Werke des Meisters anerkannt. Vergleiche die Geschichte der Malerei III, S. 754, Bredius in der Zeitschrift für bildende Kunst 1890, S. 131, Hofstede de Groot in der „Sammlung Schubart", S. 45. Hofstede de Groot bezeichnet dies Bild als „unstreitig das Hauptwerk" unter den in Deutschland befindlichen Gemälden Hobbemas. Daß es möglich war, es für die Dresdener Galerie zu erwerben, war gerade nach den wenigstens teilweise verfehlten früheren Versuchen, Meisterwerke des berühmten Landschafters zu erwerben, doppelt erfreulich.

15. Nr. 1868 A. Meister des Hausbuchs: Die Beweinung Christi. 1903 durch den Direktor unter der Hand von Herrn Jos. Lamberti in Aachen für 10 000 Mark. Der interessante altdeutsche, wahrscheinlich mittelrheinische Meister kam erst ein Jahr nach der Erwerbung dieses Bildes auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904 als Maler zur vollen Geltung. Unser Bild wurde allgemein als vorzügliches Werk des seltenen Meisters anerkannt. Vergleiche den Katalog der Düsseldorfer Ausstellung Nr. 225, Clemen und Firmenich Richartz, Meisterwerke (München 1905), Tafel 69 und Scheibler im Repertorium XXVII, S. 509—570.[1])

16. Nr. 1612 A. Philipp Koninck (1609—1688): Blick von den Dünen in die holländische Ebene. 1905 von P. & O. Colnaghi & Co., London, für 16 000 Mark. Das Bild zeigt den großzügigen Landschafter, der in Dresden bisher noch nicht ver-

[1]) Gegen Naumanns Ersetzung des Meisters des Hausbuches durch einen gewissen Heinrich Lang im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, S. 293—309 (1910), vergleiche A. Th. B(ossert) in der Kunstchronik, Neue Folge XXII, Sp. 161, Leipzig 1911.

treten war, von seinen charakteristischen Seiten. Vorzüglich ist namentlich das Spiel des Sonnenlichtes und der Wolkenschatten über der weiten Ebene wiedergegeben.

17. Nr. 1369 A. Hendrik Gerritsz Pot: Beim Kartenspiel. 1908 von Julius Schall („Badener Salon") in Baden-Baden für 3000 Mark. Die Erwerbung des Bildes erschien in mehrfacher Beziehung als Gewinn für die Dresdener Galerie. Zunächst war die Vervollständigung der Bildergruppe der „Gesellschaftsmaler der Hals-Schule", von denen Pot selbst, Codde, Duyster und Jakob A. Duck bereits vertreten waren, durch ein charakteristisches Bild an sich erwünscht. Sodann zeigt gerade dieses Bild alle besten künstlerischen Eigenschaften dieser Gruppe in sich vereinigt. Endlich bestätigt es als bezeichnetes Bild Pots die Richtigkeit der schon früher (zuerst durch Bredius) erfolgten Zuschreibung unseres Bildes Nr. 1368 (Stehender Herr im Zimmer) an Pot. Es zeigt schlagend dieselbe Pinselführung und Farbenstimmung, dieselbe Samtdecke schmückt die Tische beider Bilder, und dieselben Stühle stehen im Hintergrunde. Unser Bild war auch Bredius noch unbekannt, als er 1887 mit Haverkorn van Rijswijk seinen grundlegenden Aufsatz über Pot in „Oud Holland" schrieb.

* * *

Wenn unter Schnorr für 54 alte Bilder 71 537 Mark, unter Hübner für 72 alte Bilder 416 653 Mark, unter dem gegenwärtigen Direktor für nur 17 alte Bilder 244 113 Mark bezahlt wurden, so spricht sich darin einerseits die Steigerung aus, die die Preise alter Bilder in den letzten sechzig Jahren erfahren haben, andererseits aber doch wohl auch die Zunahme der Erkenntnis, daß es vorteilhafter ist, für wenige zweifellose und allgemein anerkannte Bilder höhere, als für viele zweifelhafte oder gar unechte Bilder geringere Preise zu zahlen.

VI. Die Raumfrage in der Dresdener Gemäldegalerie*)

Ein Rückblick und Ausblick

Die Dresdener Gemäldegalerie ist das kostbarste Vermächtnis, das das Sachsen des 18. Jahrhunderts dem Sachsen der späteren Jahrhunderte hinterlassen hat. Ihren gegenwärtigen Geldwert in Zahlen auszudrücken, kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Wenn er aber vor einiger Zeit in den öffentlichen Blättern, die ihn hoch zu berechnen meinten, mit 12 Millionen Mark angegeben worden ist, so ist demgegenüber zu bemerken, daß Rafaels Sixtinische Madonna allein nahezu so hoch bewertet werden könnte. Der wirtschaftliche Wert, den die Galerie für Dresden als Fremdenstadt hat, ist vollends unberechenbar. Am höchsten aber schätzen wir ihren geistigen Wert ein, ihre Bedeutung für das Kunstleben, ja für das gesamte Geistesleben Sachsens und Deutschlands. Es versteht sich von selbst, daß es zu den vornehmsten Kulturaufgaben des gegenwärtigen sächsischen Staates gehört, diesen Schatz, den eine große Vergangenheit ihm hinterlassen hat, zu bewahren, womöglich zu vermehren, jedenfalls aber in einer Weise zugänglich zu erhalten, die den künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Zwecken der weltberühmten Sammlung entspricht.

Weder das Sachsen des 18. noch das des 19. Jahrhunderts hat es an dieser Fürsorge für die Galerie fehlen lassen. Als August der Starke 1722 aus den besten Gemälden, die sich bis dahin in Dresden angesammelt hatten, eine wirkliche „Galerie" bildete, die im Obergeschoß des „Stallgebäudes" am Jüdenhofe untergebracht wurde, umfaßte diese Sammlung nach dem erhaltenen Hauptinventar sämtlicher Bilder des kurfürstlichen Besitzes zunächst 725 Nummern, die jedoch bald aus dem „Vorrat" und durch weitere Ankäufe vermehrt wurden. Schon 1728 belief sich der Gesamtbesitz des Herrschers an Bildern, die man für würdig gehalten, als Kunstwerke inventarisiert zu werden, auf 3592 Nummern, von denen sich die meisten in den Schlössern verteilt, 1208 aber in der Galerie befanden. Von diesen 1208 Galeriebildern des Jahres 1728 haben sich heute nur wenig mehr als 365 in der Galerie erhalten. Die übrigen mußten anderen Platz machen. Zwischen 1728 und 1747, dem Schlußjahr der alten Inventarisierung, erhöhte sich die Anzahl der Gemälde des kurfürstlichen Besitzes um 1937 Nummern, muß sich, alles in allem, in dem zuletzt genannten Jahre also auf 5523 Nummern belaufen haben, unter denen sich auch die 1745 erworbenen besten hundert Bilder der bis dahin hochberühmten Sammlung Herzog Franz' III. von Modena befanden. Daß sich nach diesem Zuwachs ein Erweiterungsbau der Galerie am Jüdenhofe als unabweisbar notwendig erwies, versteht sich von selbst. Während des Umbaues von 1744—1746 befand sich die Galerie im Japanischen Palais. Das Obergeschoß des „Stallgebäudes" wurde nun zu einem wirklichen Galeriegebäude ausgebaut, das mit seiner äußeren und seiner inneren

*) Diese Denkschrift, die ich ursprünglich in meiner damaligen Eigenschaft als Direktor der Dresdener Gemäldegalerie an die Generaldirektion der Königlichen Sammlungen in Dresden gerichtet hatte, wurde mit deren Genehmigung zuerst in Koetschaus Museumskunde III, S. 140—157 (Berlin 1907) veröffentlicht. Was ich damals auf einmal erreichen wollte, hat mein Nachfolger Dr. Hans Posse zu allmählicher Vollendung inzwischen bereits erfolgreich auszuführen begonnen.

Galerie damals für mustergültig galt und nahezu hundert Jahre seinen Zweck erfüllte. Natürlich wurde nur eine Auslese der im kurfürstlichen Besitze befindlichen Bilder hineingebracht, ja, auch von diesen der Galerie überwiesenen Bildern wurden einige noch in den „Vorrat" der Sammlung gestellt. Erst 1754 entstand ein geschriebenes Verzeichnis aller für diese Galerie ausgesonderten Bilder. Im ganzen waren es 1446, von denen sich 1351 in der eigentlichen äußeren oder inneren Galerie, 95 aber im „Vorrat" befanden. Jedenfalls bilden jene 1351 Gemälde den Kern der heutigen Galerie, dem sie ihren besonderen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Charakter verdankt. Um 1754 waren die Bilderankäufe aber auch im wesentlichen abgeschlossen, und der bald darauf ausbrechende Siebenjährige Krieg machte ihnen vollends ein Ende.

Die Dresdener Galerie war rasch berühmt geworden. Jetzt begann man sich seines Besitzes nicht nur künstlerisch, sondern auch wissenschaftlich bewußt zu werden und zu erfreuen. Der erste gedruckte Katalog der Galerie, dessen Verfasser der Galerieinspektor Johann Anton Riedel und der Inspektor des Kupferstichkabinetts Christian Friedrich Wenzel waren, erschien 1765. Die Italiener, Franzosen und Niederländer waren in diesem Katalog im wesentlichen den richtigen Meistern zugeschrieben. Die Deutschen aber hatte man damals auch in Deutschland vergessen. Sollte die Galerie doch nicht weniger als zehn Bilder Holbeins besitzen, von denen nur eines richtig benannt war, während ein zweiter echter Holbein (das Bildnis Morettes) nicht als solcher anerkannt wurde. Und Dürer wurden in diesem Katalog doch nicht weniger als acht Bilder zugeschrieben, von denen ebenfalls nur eines seinen Namen mit Recht trug, während ein anderer echter Dürer kursächsischen Besitzes (der Dresdener Altar), da er nicht erkannt wurde, der Galerie gar nicht einverleibt worden war. Daß man im übrigen nur gute Bilder in der Galerie haben wollte, geht schon daraus hervor, daß die Zahl der Galeriebilder selbst dem Inventar von 1754 gegenüber vermindert wurde. Den 1315 Bildern dieses Inventars gegenüber verzeichnet der Katalog von 1765, von den Pastellen abgesehen, nur 1205 Bilder. Daß im Inventar von 1754, das die Pastelle ebenfalls fortläßt, die Canaletti aufgezählt waren, die im Katalog von 1765 nicht einzeln aufgeführt wurden, ändert nichts an der Tatsache der Verminderung der aufgenommenen Bilder.

In den folgenden neunzig Jahren spiegelt der Bestand an Galeriebildern sich in den jeweiligen gedruckten Katalogen wider: 1801 waren abermals Bilder aus der Galerie entfernt worden; denn der gedruckte Katalog dieses Jahres weist, immer von den Pastellen abgesehen, nur mehr 1184 Bilder auf, deren Anzahl im Katalog von 1812 auf 1182 eingetragene Nummern sank, während die sächsischen Fürstenbilder von Mengs, Rotari und anderen, die ohne Nummern den Raum vor dem Pastellzimmer schmückten, ihre Anzahl tatsächlich auf 1195 erhöhten. In den nächsten vierzig Jahren wuchs die Anzahl der Galeriebilder langsam, aber sicher. Doch waren unter diesem steten Zuwachs nur wenig wirklich bedeutende Bilder. Es handelte sich hauptsächlich um Gemälde, die nachträglich aus dem „Vorrat" und aus den Schlössern zur Galerie gegeben wurden. Diese bestand 1826 aus 1400, 1837 aus 1579, 1853, immer von den Pastellen abgesehen, aus 1857 Nummern. Doch fügte dieser Katalog von 1853, nachdem die 1852 in London erworbenen Bilder aus der Sammlung König Louis Philipps angekommen waren, als Nachtrag noch 15 bedeutsame Nummern hinzu.

Daß die Gemälde infolge jenes Zuwachses aus dem Vorrat und den Schlössern, der später auch zuerst wieder ausgeschieden wurde, in der äußeren und inneren Galerie zu dicht und wahllos nebeneinandergehängt worden waren, läßt sich denken und wurde auch allgemein empfunden. Drastisch gab der große Berliner Maler Adolf Menzel dieser Empfindung schon 1840 in einem Briefe über seine Dresdener Reise Ausdruck, den er am 6. September von Berlin aus an seinen Freund Arnold

in Kassel schrieb. Tschudi hat diesen Brief vor kurzem im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen (XXVI, 1905, S. 264) veröffentlicht. Die Überzeugung, daß das Galeriegebäude am Jüdenhof, das heutige Johanneum, weder seinem Umfang noch seiner Anordnung nach mehr genügte, die berühmte, inzwischen in staatliche Verwaltung übergegangene und dadurch von der Menge der in den kgl. Schlössern gebliebenen Bildern endgültig getrennte Galerie würdig zu beherbergen, brach sich im Laufe der vierziger Jahre allgemein Bahn. Als Julius Schnorr von Carolsfeld 1846 als Professor der Kgl. Kunstakademie und als Direktor der Kgl. Gemäldegalerie nach Dresden berufen worden war, folgte der Erkenntnis der Notwendigkeit eines Neubaues alsbald die Tat. Die Entwürfe Gottfried Sempers, des damaligen Leiters der Dresdener Bauschule, wurden zur Ausführung bestimmt. Der Bau begann 1847 und dauerte bis 1855. Am 25. September dieses Jahres wurde das prächtige, wenn auch in Bezug auf die Anordnung und Ausgestaltung seiner Räume keineswegs einwandfreie Gebäude eröffnet.

Die Anzahl der Bilder, die das neue Gebäude bei seiner Eröffnung beherbergte, war, einschließlich der Pastelle und der Canaletti, laut Hübners Katalog von 1856, auf 2202 Nummern gestiegen. Tauchte jetzt doch auch zum ersten Male eine besondere kleine Abteilung moderner, meist deutscher, ja sächsischer Bilder auf, die freilich erst 20 Nummern umfaßte. Sie füllte den Raum 31 des zweiten Obergeschosses, das Zimmer, in dem gegenwärtig (1909) Puvis de Chavannes' „Fischerfamilie", Klingers „Pietà" und Hans Thomas Selbstbildnis hängen. Mit dem „Vorrat" war aus Anlaß der Übersiedlung ein größerer Austausch vorgenommen worden, den Schnorr, Bendemann und Hübner nach künstlerischen und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten leiteten. Daß dabei schließlich doch wenigstens 100 Bilder mehr dem „Vorrat" entnommen als ihm zurückgegeben wurden, wäre allerdings nicht nötig gewesen. Jedenfalls aber behielt man alle echten Bilder anerkannter oder einmal anerkannt gewesener Meister in der Galerie, und niemand dachte daran, an dem alten geschichtlichen Hauptbestand der Sammlung zu rühren.

Der „Vorrat" selbst, für den es keinen Raum im neuen Gebäude gab, aber wurde nach nochmaliger eingehender Durchberatung 1858 in drei Klassen geteilt. Er bestand damals aus 701 Bildern. Die 60 Bilder der ersten Klasse, die freilich nicht alle erstklassig waren, wurden ebenfalls der Galerie überwiesen; die 75 Bilder der zweiten Klasse wurden den kgl. Schlössern überlassen, die immer noch die Mehrzahl der im 18. Jahrhundert erworbenen Gemälde beherbergten; die 566 Bilder der dritten Vorratsklasse aber wurden durch übereinstimmenden Beschluß der maßgebenden Behörden zum Verkauf bestimmt, und in der Tat wurden ihrer 200 im Oktober 1859, ihrer 200 im April 1860, ihrer 166 im Mai 1861 durch den Auktionator Karl Gotthelf Bautzmann im Ausstellungssaale der Brühlschen Terrasse öffentlich versteigert. Der Erlös war verhältnismäßig gering. Er belief sich auf etwa 9000 Taler. Wurde doch auch zum Beispiel das große Bild „Venus auf der Muschel" von Albano, das Gegenstück zu der noch heute in der Galerie erhaltenen „Galatea" dieses Meisters für 20 Taler 5 Groschen fortgegeben. Die Berechtigung der damaligen Verkäufe ist nachmals wiederholt angefochten worden, und in der Tat sind damals wenigstens einige Bilder fortgegeben worden, wie das genannte von Albano, wie eine Anzahl vorzüglicher Bilder Silvestres und wie Bilder von Mengs und von Dietrich, deren Veräußerung man später bereute. Wurde Raphael Mengs' „Traum Josephs" doch nachmals von Herrn Pröll-Heuer zurückgekauft, um 1879 als dessen Vermächtnis in die Galerie zurückzukehren. Im allgemeinen aber war wirklich nicht viel an den verkauften Bildern verloren, von denen die 200, die 1859 versteigert wurden, 2178 Taler 15 Groschen, die 166, die 1861 verkauft wurden, 3478 Taler 17 Groschen einbrachten. Wieviel die 200 Bilder erzielten, die 1860 verkauft wurden, geht aus unseren Quellen nicht hervor. Nehmen wir an, der Erlös für sie habe in der Mitte

zwischen den Beträgen von 1859 und 1861 gestanden, so kommen wir doch, wie bereits erwähnt, höchstens auf 9000 Taler im ganzen.

Inzwischen vermehrte sich die Galerie im neuen Gebäude nun aber zusehends. Die moderne Abteilung erhielt bis 1870 aus verschiedenen Quellen, wie der Lindenau-Stiftung, der Hälfte des Reinertrages der akademischen Kunstausstellungen und dem Öffentlichen Kunstfonds, den größten Zuwachs. Als dann 1873 vom Landtage aus der französischen Kriegsentschädigung bedeutende Summen für die Vermehrung der Sammlungen bewilligt worden waren, wuchsen beide Abteilungen, die der alten wie die der neuen Bilder, von Jahr zu Jahr. Die Vermehrung der Abteilung neuerer Bilder aber erfuhr noch eine besonders rasche Steigerung durch die Stiftung des 1879 verstorbenen Farbenfabrikanten Pröll-Heuer, der sein Vermögen freilich nicht der Galerie als solcher, sondern dem Akademischen Rate, diesem aber doch mit der Auflage vermachte, daß aus den Zinsen der Stiftung nach Auswahl des Akademischen Rates Ölgemälde lebender deutscher Künstler womöglich auf den Dresdener Ausstellungen für die Galerie erworben werden sollten.

Da man die Säle und Kabinette des neuen Gebäudes, dem damaligen Geschmack entsprechend, von Anfang an so voll gehängt hatte, wie nur möglich, so reichten die Räume natürlich bald nicht mehr aus. Als der gegenwärtige Direktor 1882 die Verwaltung übernahm, fand er das erste Obergeschoß des Semperschen Gebäudes bereits um den westlichen und den östlichen Zwingerpavillon, in die Brücken hinübergeführt worden waren, erweitert. Nach den ersten acht Jahren seiner Amtsführung aber machte sich einerseits infolge der im gleichen Schritt fortgesetzten Neuerwerbungen, anderseits infolge seines Wunsches, die Bilder lockerer und luftiger zu hängen als bisher, abermals eine Erweiterung der Räume notwendig. Dementsprechend wurde das östliche Erdgeschoß des Semperschen Gebäudes, das bis dahin die Sammlung der Gipsabgüsse beherbergt hatte, nach der Eröffnung der Skulpturensammlung des Albertinums 1890 zur Gemäldegalerie gezogen.

Von den einmal vom Landtag aus der französischen Kriegsentschädigung bewilligten Mitteln stand dem gegenwärtigen Direktor bei seinem Amtsantritt nur noch ein Rest zur Verfügung. Dafür flossen der Galerie aus den Summen, die jeder Landtag aufs neue für die Vermehrung der Sammlungen bewilligte, während der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts noch verhältnismäßig erhebliche Mittel zu. Die moderne Abteilung wuchs durch die Ankäufe des Akademischen Rates aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung durchschnittlich um vier Bilder jährlich, was schwerlich mehr, vielleicht weniger war, als der Stifter erwartet hatte. Außerdem vermehrten sich jetzt die Geschenke und Vermächtnisse in überraschender Weise. Seit 1882 wurden durch Staatsankäufe 72, durch die Pröll-Heuer-Stiftung 96, durch Geschenke und Vermächtnisse, die stets, wie die Staatsankäufe, von der Galeriekommission und der Generaldirektion gutgeheißen wurden, 78 Bilder, im ganzen also, von den Miniaturen abgesehen, 246 Bilder für die Galerie erworben.

Der gegenwärtige Direktor hatte schon in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts wiederholt an maßgebenden Stellen darauf hingewiesen, daß er bis 1900, aber nicht länger, mit dem in der Galerie vorhandenen Raume ausreichen würde und daß er auch bis dahin nur auskommen könne, wenn dem von ihm geteilten Wunsche geschmackvoller Kunstfreunde, daß die Bilder weitläufiger gehängt werden als bisher, nur teilweise Rechnung getragen werde. Auch amtlich hatte der Direktor in den neunziger Jahren wiederholt beantragt, daß, wie zum Beispiel Paris, Rom, Berlin und München besondere Gebäude für ihre Bilder moderner Meister besitzen, so auch in Dresden ein Neubau für die Abteilung neuerer Meister errichtet werde; vor allen Dingen sei an die Eingabe des Direktors an die Generaldirektion vom 11. April 1895 erinnert. Die Generaldirektion der Kgl. Sammlungen trat damals der Angelegenheit auch bereits insofern näher, als sie dem Direktor durch ihre

Verfügung vom 28. März 1896 auftrug, sich über etwa vorhandene, in Betracht kommende Bauplätze zu äußern. Der Direktor schlug in seiner Eingabe darauf vom 16. Mai desselben Jahres drei Plätze vor: 1. den Herzogingarten; 2. die Anlagen zwischen Marstall und Zwinger; 3. Helbigs italienisches Dörfchen; später wurde 4. auch der damals noch unbebaute Platz an der Ostraallee, gegenüber dem Zwingertor, in Betracht gezogen. Helbigs italienisches Dörfchen wollte der Direktor jedoch nur in Frage kommen lassen, soweit es nicht durch Freilegung der Elbseite eine noch wünschenswertere Umgestaltung erfahren sollte. Die Anlagen zwischen dem Zwinger und der Stallstraße aber hatte schon etwas früher der damalige Akademieprofessor Baurat Lipsius hypothetisch in Aussicht genommen, als er seinen Schülern die Preisaufgabe stellte, ein neues Gebäude für die moderne Abteilung der Galerie zu entwerfen. Den Preis erhielt damals der Bauschüler Krutzsch, dessen Zeichnungen im Archiv des Bauateliers der Kgl. Kunstakademie aufbewahrt werden. Wenn dieses Lipsiussche Vorgehen auch rein „akademischer" Natur war, so zeigte es doch, daß die Angelegenheit bereits um die Mitte der neunziger Jahre in der Luft lag, wie die Generaldirektion denn auch in ihrem Landtagsbericht über die Verwaltung und Vermehrung der Königlichen Sammlungen während der Jahre 1898 und 1899 das Bedürfnis eines Sammlungsneubaus ausdrücklich anerkannte und nur aus finanziellen Gründen zeitweilig zurückstellte. Es heißt darin: „Wenn das Finanzministerium mit Entschiedenheit der Einstellung eines Postulates für Errichtung eines neuen Sammlungsgebäudes in den Etat für 1902—1903 widersprochen hat, so bleibt der Generaldirektion, so sehr sie diese Entschließung im Interesse der von ihr vertretenen Sammlungen beklagt, doch schließlich nur übrig, sich, der maßgebenden finanziellen Lage Rechnung tragend, zu fügen. Lassen sich zurzeit keine Mittel und Wege finden, um diesem Bedürfnis zu entsprechen, so wird es für die Zukunft im Auge zu behalten sein."

Um die Jahrhundertwende gestaltete sich die Finanzlage Sachsens wie aller übrigen Einzelstaaten noch ungünstiger als vorher. Das Bedürfnis nach Sparsamkeit machte sich noch gebieterischer geltend. Von einem Neubau für die Gemäldegalerie war vor der Hand keine Rede mehr.

Der Zuwachs, den die Galerie auch in dem seit jenen Anregungen verflossenen Jahrzehnt glücklicherweise erfuhr, verbesserte ihre Lage in Bezug auf die Raumfrage natürlich keineswegs. Vor allen Dingen aber kam jetzt eine neue Strömung hinzu, die die Überfüllung der Gemäldegalerien in einem neuen Lichte erscheinen ließ. Die Bewegung ging von den großen Ausstellungen aus. Man war es müde, eine große Anzahl von Bildern so nahe aneinander gerückt zu sehen wie möglich. Man verlangte sie möglichst weit auseinandergehängt zu sehen. Oft wurde es schon verpönt, auch nur zwei Bilder übereinander zu hängen. Ja, man ging wenigstens grundsätzlich so weit, nahezu für jedes Bild eine besondere Wandabteilung zu fordern. Diese Bewegung übertrug sich von den Ausstellungen auf unsere Museen und Sammlungen, und vielfach wurde jetzt der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß gerade auch die großen hohen Säle der Dresdener Galerie, in denen die Bilder fast überall bis unter die Decke gehängt sind, an starker Überfüllung leiden.

Daß man bei der Erbauung unserer Galerie nicht so dachte, liegt freilich auf der Hand. Es ist ohne Zweifel Sempers und der damals leitenden Dresdener Maler Absicht gewesen, die hohen Säle bis obenhin zu behängen. Ja, daß diese Art der Aufhängung kein Nachteil, sondern ein Vorzug der Dresdener Galerie sei, wurde dem Direktor gegenüber noch 1896 von maßgebenden Dresdener Künstlern mit Entschiedenheit aufrechterhalten. Mit dürren Worten wurde damals von diesen Künstlern ausgesprochen, daß sie es auf das lebhafteste bedauern würden, wenn von dem Grundsatze, die großen Säle bis obenhin mit Gemälden zu bedecken, wobei natürlich, wie bisher, den minder guten Bildern die oberen Plätze vorbehalten werden müßten,

abgegangen werden sollte. Man berief sich dabei ausdrücklich darauf, daß Bilder untereinander eine bessere Folie für einander abgäben als leere Wandstellen. Die entgegengesetzte Ansicht, zu der sich inzwischen doch wohl auch eine Reihe jüngerer und älterer Künstler bekehrt haben, fand besonders unter den Vertretern der Kunstwissenschaft Verbreitung. Den stärksten Ausdruck gab ihr ein hochgeschätzter Dresdener Kunstforscher (Cornelius Gurlitt) in seinem Aufsatz über die Zukunft der Dresdener Museen im Dresdener Jahrbuch, das leider auf den einen Jahrgang 1905 beschränkt geblieben ist.

Das Richtige wird, wie so oft, so auch in diesem Falle wohl in der Mitte liegen. An vielen Wänden unserer großen Säle, an denen jetzt schon zwei große Bilder übereinander hängen, die ihre ganze Höhe füllen, wird es, da die unteren Bilder allein eine zu hohe kahle Wand über sich lassen würden, kaum möglich sein, von dem Grundsatze der völligen Bedeckung abzugehen. Andere Wände dieser Saalreihe, an denen kleinere Bilder in mehreren Reihen übereinander hängen, aber scheinen dringend eine Entlastung zu verlangen. Es ist nur schwer, ehe eine Änderung von Grund aus vorgenommen wird, an einzelnen Wänden dieser Säle zu rütteln, weil die dekorative Harmonie der Gesamträume durch die teilweise Erleichterung nur dieser oder jener Wand gestört werden würde. Daß aber die kleinen Räume der Kabinette 1—21, in denen fast nur vorzügliche Bilder hängen, durchweg durch die Entlastung um eine Reihe, hier und da auch um zwei Reihen ihrer Bilder und ein weitläufigeres Hängen der übrigen nur gewinnen könnten, liegt auf der Hand. Sollten doch die kleinen Bilder durchweg nicht höher als in Augenhöhe hängen. Auch wäre es gewiß von Vorteil, wenn, wie für die Sixtinische Madonna Rafaels, von Anfang an ein besonderes Zimmer eingeräumt worden ist, so auch, wie Corrado Ricci es seit langem verlangt, ein besonderes Correggiozimmer für unsere vier großen Tafeln des berühmten Lichtmalers und, wie wir hinzufügen, etwa noch ein besonderes Tizianzimmer, in dem der Zinsgroschen herrschen müßte, eingerichtet werden könnte. Einen besonderen Vorteil können wir im allgemeinen freilich nicht in der jetzt wieder aufkommenden Sitte erkennen, die Gemälde eines Meisters, ohne sie durch andere zu unterbrechen, unter allen Umständen nebeneinander zu hängen. Eine Galerie ist doch, wie der Verfasser dieser Denkschrift schon an anderer Stelle betont hat, kein Herbarium, in dem eine lediglich wissenschaftlich systematische Anordnung angebracht wäre. Es kommt vielmehr stets auf einen dekorativen Ausgleich an; und wenn man, wie wir es besonders in den kleinen Kabinetten 1—21 durchgeführt haben, Figurenbilder mit Landschaften oder Stilleben und Blumenstücken abwechselnd anbringt, so heben die einzelnen Bilder sich vorteilhafter voneinander ab, als wenn zum Beispiel ein ganzer Raum gleichmäßig mit Ruisdaelschen Landschaften gefüllt würde. Eines dient dem anderen als Folie, so daß jedes für sich besser zur Geltung kommt. Man kann und darf eben bei dieser Methode der Abwechslung die Wände auch voller hängen, als wenn man alles zunächst Zusammengehörige unmittelbar nebeneinander hängt. Eben deshalb konnten unsere zahlreichen Bilder Wouwermans mit ihrem halblandschaftlichen Charakter gute Dienste zur Auseinanderhaltung allzu gleichartiger Gegenstände (doch immer nur unter den gleichhaltrigen Holländern des 17. Jahrhunderts) in den Kabinetten 7—17 leisten. Aber, wie gesagt, daß gerade die Bilder der Kabinette 1—21 trotzdem eigentlich den doppelten Raum haben müßten, um sich auszubreiten, geben wir willig zu. Kurz, wenn wir auch nicht so weit gehen können, jeder Wand nur zwei oder drei Bilder zu gönnen, auch nicht einmal grundsätzlich überzeugt sind, daß es stilvoll wäre, eine Galerie, die doch eben als Sammlung charakterisiert werden muß, so locker zu behängen, wie ein Privatmann das in seiner Wohnung tun darf, so sind doch auch wir der Ansicht, daß unsere Galerie nur gewinnen könnte, wenn sie an vielen Stellen wesentlich weitläufiger gehängt würde als bisher. Ja, der gegenwärtige Direktor ist hiervon von Anfang an

so überzeugt gewesen, daß er während der ganzen Zeit seiner Amtsführung bedacht gewesen ist, der Überfüllung einerseits durch Raumerweiterung, anderseits durch leihweise und widerrufliche Abgabe entbehrlicher Bilder zu begegnen.

Eine Raumerweiterung konnte ihm nur einmal, 1890, durch jene erwähnte Hinzuziehung der Räume des östlichen Erdgeschosses zur Galerie gewährt werden. Der hierdurch erreichte Raumzuwachs war aber nicht so beträchtlich, wie es beim ersten Anblick erscheinen, zumal die ganze Mittelflucht von Säulensälen zu dunkel ist, um künstlerisch wertvolle Bilder aufnehmen zu können. Wenn der Direktor die Wände nicht immer voller hängen wollte, wogegen er sich von Anfang an sträubte, so mußte er schon früh auf Bilderabgaben bedacht sein. Gerade bei diesem Bemühen haben sich ihm oft unverhoffte Schwierigkeiten in den Weg gestellt, die hier nicht erörtert werden sollen. Tatsächlich aber sind auf Anordnung der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen, im vollsten Einvernehmen mit der Direktion der Kgl. Gemäldegalerie zwischen 1887 und 1907 die nachfolgend benannten Bilder leihweise und widerruflich an verschiedene andere Stellen innerhalb und außerhalb Dresdens abgegeben worden:

1887 1 Bild an das Kgl. Hoftheater;
1891 22 Bilder an das Kgl. Ministerialgebäude an der Seestraße;
1896 27 Bilder an das Kgl. Finanzministerium;
1899 1 Bild an die Fürstenschule zu Grimma;
1901 1 Bild an das Kgl. Hausmarschallamt (dem es endgültig zurückgegeben wurde);
1902 21 Bilder an die Kunsthütte in Chemnitz;
1902 21 Bilder an den Kunstverein zu Plauen i. V.;
1902 5 Bilder an das neue Ministerialgebäude in Dresden;
1902 3 Bilder an die Dreikönigsschule in Dresden;
1902 5 Bilder an das Kgl. Lehrerseminar in Frankenberg;
1902 35 Bilder an den Altertumsverein zu Grimma;
1902 6 Bilder an die städtische Real- und Bürgerschule zu Ölsnitz;
1902 2 Bilder an das Rathaus zu Wehlen;
1903 21 Bilder an das König-Albert-Museum in Freiberg;
1904 6 Bilder an die Kunsthütte in Chemnitz;
1904 6 Bilder an das Rathaus zu Döbeln;
1904 4 Bilder an das Kgl. Finanzministerium in Dresden;
1904 4 Bilder an das neue Ministerialgebäude in Dresden;
1904 19 Bilder an die Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden;
1904 3 Bilder an das Kgl. Lehrerseminar zu Frankenberg;
1904 6 Bilder an das Rathaus zu Mylau;
1904 6 Bilder an das Rathaus zu Waldheim;
1904 19 Bilder an den Kunstverein zu Plauen i. V.;

zusammen 244 Bilder an 18 verschiedene Stellen.

Außerdem sind aber bereits zur Abgabe bestimmt und werden voraussichtlich im Laufe des Jahres 1907 abgegeben werden noch 22 Bilder für die Kunsthütte in Chemnitz nach ihrer Übersiedlung in das neue dortige Museum und noch 30 Bilder für Wallots neues Landtagsgebäude in Dresden.[1])

Zusammen werden alsdann also seit dem Amtsantritt des gegenwärtigen Direktors 296 zum Teil ganz große Bilder abgegeben worden sein.[1]) Sind doch auch

[1]) Mein letzter Katalog (7. Auflage 1908) verzeichnet 308 leihweise und widerruflich an andere Stellen abgegebene Gemälde: 3 Bilder wurden noch an die Kgl. Kreishauptmannschaft in Bautzen, 22 an die Chemnitzer Kunsthütte, 30 an das Landtagsgebäude, 9 an das Ständehaus in Dresden abgegeben.

jene 52 noch zur Ausleihung bestimmten Bilder zum größten Teil bereits aus den Räumen der Galerie ausgeschieden worden. Allen diesen abgegebenen Bildern stehen seit demselben Zeitraum, abgesehen von den räumlich kaum in Betracht kommenden Miniaturen, wie schon erwähnt, 246 Neuerwerbungen gegenüber, von denen nur 72 aus Staatsmitteln, 96 aus Stiftungsmitteln angeschafft, 78 aber vermacht oder geschenkt worden waren. Bedenkt man nun, daß die 296 ausgeschiedenen Bilder mindestens den gleichen, wahrscheinlich einen größeren Flächeninhalt hatten als die 246 hinzugekommenen, und daß die Galerie in demselben Zeitraum um jene Räume des östlichen Erdgeschosses vergrößert worden ist, so folgt hieraus unmittelbar, was jeder, dessen Gedächtnis soweit zurückreicht, nach dem Augenschein bestätigen wird, daß die Bilder der Dresdener Galerie schon heute ganz erheblich weitläufiger gehängt sind als zu der Zeit, da der gegenwärtige Direktor sie übernahm.

Da nun aber einerseits der Bilderzuwachs, der, wie gezeigt worden ist, durch Geschenke, Vermächtnisse und die Pröll-Heuer-Stiftung, deren Bilder doch auch geschenkt sind, mehr als doppelt so stark ist als durch Staatsankäufe, vermutlich und hoffentlich auch fernerhin mindestens in der gleichen Weise steigen wird wie bisher, andererseits aber auch bereitwillig zugegeben werden muß, daß auch die Dresdener Galerie sich der Forderung des Zeitgeschmacks, die Bilder noch weitläufiger zu hängen, nicht wird entziehen können, so ist es ohne weiteres klar, daß die Raumfrage abermals dringend geworden ist.

Wir werden, woran wir von Anfang an keinen Zweifel lassen möchten, den Nachweis zu führen suchen, daß dem von Jahr zu Jahr dringender werdenden Raummangel in der Galerie zweckmäßigerweise nur durch einen Neubau, und zwar durch einen Neubau für die moderne Abteilung der Galerie, begegnet werden kann.

In der Hoffnung, um einen solchen Neubau herumzukommen, hat man in der breiteren und engeren Öffentlichkeit verschiedene andere Vorschläge zur Hebung der Raumnot gemacht. Von einer Seite ist man so weit gegangen, abermals den Verkauf von Bildern zu empfehlen. Von einer anderen, sehr beachtenswerten Seite ist in jenem Dresdener Jahrbuch 1905 der Vorschlag gemacht worden, einen Teil der Bilder zu „magazinieren", das heißt so aufzuhängen, „daß sie nur für Studienzwecke benutzt werden können, wobei es sich dann um die Forderung der Herstellung eines entsprechenden Magazines handeln würde". Von den meisten Seiten aber ist der Ruf erschallt, mit der leihweisen Abgabe von Bildern „an die Provinz" in weit größerem Maßstabe fortzufahren als bisher.

Dem ersten Vorschlage, Galeriebilder zu verkaufen, scheinen uns, auch abgesehen davon, daß die meisten Bilder Königliches Hausfideikommiß sind, an dem auch von den zuständigen Seiten nicht ohne dringenden Grund gerüttelt werden sollte, eine Reihe erheblicher Gründe entgegenzustehen. Die Verkäufe der Jahre 1859, 1860 und 1861, in die man doch auch alle damals für verkäuflich gehaltenen Bilder bereits eingeschlossen hatte, bewiesen, daß bei dem Verkauf etwa abgebbarer Bilder kein nennenswerter Betrag herauskommt, daß solche Verkäufe wegen des Wechsels des Geschmackes aber auch notwendigerweise zu Vorwürfen darüber führen, daß man gute Bilder verkauft und schlechte behalten habe. Der Galerie kämen die Einnahmen aus solchem Verkaufe ja auch keineswegs ohne weiteres, vielleicht überhaupt nicht zugute. Gute Bilder, die einen nennenswerten Preis auf dem Weltmarkt haben, zu verkaufen, würde vielen, selbst wo es sich um Werke eines reichlich, ja scheinbar allzu reichlich vertretenen Meisters handelte, als pietätlos gegen den historischen Bestand und Charakter der Sammlung erscheinen müssen. Es kämen hier doch auch niemals „Dubletten" in Frage, wie bei Kupferstichverkäufen, sondern nur Bilder, von denen jedes den Künstler anders, oft sogar von einer ganz anderen Seite vertritt. Und tüchtige Künstler möglichst reich und vielseitig vertreten zu sehen, hat in den Augen aller Kenner von jeher zu den Ruhmestiteln einer Sammlung

gehört, wie die Kupferstichkabinette, wenn sie auch Dubletten verkaufen, doch stolz darauf sind, die Vollständigkeit der Schöpfungen namhafter Meister erstreben zu können. Hat doch zum Beispiel die Berliner Galerie nicht geruht, bis sie die Dresdener, die 18 Bilder Rembrandts besitzt, in Bezug auf ihre Anzahl von Bildern dieses Meisters überflügelt hat. Ist die Madrider Galerie doch stolz darauf, über 60 Bilder von Velazquez und von Rubens, über 50 Bilder von Murillo und von Teniers zu besitzen, und hat doch noch niemand der Petersburger Eremitage einen Vorwurf daraus gemacht, daß sie an 60 Bilder von Rubens und von van Dyck, an 40 von Rembrandt und von Teniers, an 50 von Wouwerman bewahrt. Daß Wouwerman, gegen den sich der Vorwurf, zu reichlich vertreten zu sein, hauptsächlich richtet, nicht gerade mit 61 Bildern in unserer Galerie vertreten zu sein *brauchte*, ist freilich wahr. Er ist aber nun einmal mit so vielen Bildern vertreten, und auch Wouwerman ist ein feiner, allgemein anerkannter Meister, dessen Bilder noch heute zu den Lieblingen mancher Kenner gehören. Im Durchschnitt mögen unsere Bilder des Meisters 30 000 Mark jedes wert sein. Wollten wir aber jetzt die Hälfte von ihnen auf den Markt werfen, so würde ihr Wert sich vermutlich erheblich verringern, und man würde sich bei der Verschiedenheit des Geschmackes auch hier dem Vorwurf aussetzen, in der Wahl der fortgegebenen Bilder nicht vorsichtig genug gewesen zu sein. Vor allen Dingen aber muß bestritten werden, daß die 61 Wouwermans in unserer Galerie, zumal sie folgerichtig unter den übrigen Holländern des 17. und des 16. Jahrunderts verteilt sind, Kennern oder Künstlern im Wege sind. Die Klage über die allzu reichliche Vertretung dieses Meisters ist fast immer von Laien ausgegangen. Auch unsere Gemälde Wouwermans bilden gerade durch ihre Anzahl eine anerkannte Besonderheit unserer Galerie, und an solche Besonderheiten sollte man nicht rühren, man sollte froh sein, daß man sie hat; man sollte sie auch als einen guten alten historischen Bestandteil unserer Galerie in Ehren halten.

Nur wenn ein unmittelbarer Austausch von einigen Bildern Wouwermans gegen anerkannte Meisterwerke von Malern, die in unserer Galerie noch gar nicht oder doch nicht genügend vertreten sind, möglich wäre, würde es sich empfehlen können, einige von ihnen preiszugeben. Einige Wouwermans zum Beispiel gegen einen Pieter de Hoogh oder gegen einen Cuyp ersten Ranges, ja noch mehrere von ihnen gegen gute Werke italienischer Quattrocentisten oder Fra Bartolommeos oder der guten großen Deutschen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auszutauschen, wäre an sich unbedenklich. Aber woher diese einzutauschenden Bilder nehmen? Sie kommen nur noch selten auf den Markt. Und daß die Besitzer solcher Bilder, wenn sie auf den Markt kommen, gerade Wouwermans gegen sie einzutauschen wünschen sollten, müßte doch ein merkwürdiger Zufall sein. Den Verkäufern guter Bilder ist es in der Regel um bares Geld zu tun. Ganz unbedenklich wäre es aber auch „der Konsequenzen wegen" keineswegs, mit einem solchen Austausch von Bildern einer weltberühmten Galerie ausgeprägten Charakters, wie der Dresdener, zu beginnen, und jedenfalls würde selbst der Verkauf der Hälfte unserer Bilder Wouwermans die Raumfrage ihrer Lösung nur wenig näher bringen.

Zieht man statt dessen eine weitere *leihweise* Abgabe von Galeriebildern in Betracht, so fragt es sich zunächst, ob es überhaupt wünschenswert ist, noch weitere Abgaben vorzunehmen, fragt sich sodann, ob wirklich noch so viele Bilder als abgebbar ausgeschieden werden könnten, um die Raumfrage aus der Welt zu schaffen, fragt es sich endlich, ob sich geeignete Stellen genug im Lande finden würden, um so viele Bilder aufzunehmen.

Daß überhaupt noch eine Anzahl von Bildern unserer Galerie leihweise abgegeben werden könnte, soll nicht in Abrede gestellt werden. Doch kann es sich dabei im wesentlichen nur um solche Bilder handeln, durch deren Abgabe die Galerie, auch von der Raumfrage abgesehen, keinen Schaden erleiden würde. An den großen

historisch berechtigten Bilderfolgen bekannter Meister dürfte selbst durch leihweise Abgabe nur ausnahmsweise gerüttelt werden. Wenn sich Meister darunter befinden, die heute gering geschätzt werden, obgleich sie bei der Herstellung des Katalogs von 1765 noch im höchsten, selbst bei der Abfassung des Hübnerschen Katalogs von 1856 noch in so hohem Ansehen standen, daß niemand auf den Gedanken gekommen wäre, sie zu beseitigen, so ist demgegenüber doch nochmals an die Wandelbarkeit menschlicher Geschmacksurteile zu erinnern, die wir täglich erleben. Echte Bilder kunstgeschichtlich anerkannter Meister könnten auch leihweise nur ganz ausnahmsweise für abgebbar gehalten werden. Das Erbe unserer Väter, in der Meinung, heute alles besser zu wissen als unsere Vorfahren oder als unsere Nachfahren, auseinanderzureißen und zu verzetteln, würde ebenso lieblos wie unklug sein. Allzu groß ist die Zahl der Bilder, die heute nach allen bereits erfolgten Verkäufen und leihweisen Abgaben noch entbehrlich erscheinen, demnach auch keineswegs. Selbst die Bilder, die wir heute nicht kaufen würden, weil sie unserem Geschmacke nicht zusagen, oder weil sie sich nur als Werkstattsgut erwiesen haben, können keineswegs alle als abgebbar bezeichnet werden. Verschiedene Gründe können uns veranlassen, auch solche Bilder natürlich nicht an den Hauptwänden oder Hauptplätzen der Galerie, wohl aber an geeigneten Nebenplätzen in Dresden zu erhalten; ja, zahlreiche derartige Bilder wären „in der Provinz" völlig verloren, während sie in Dresden kunstgeschichtliche Fragen lösen helfen könnten. Hierher gehören Bilder, die gewisse, künstlerisch nicht allzu hoch stehende, aber doch kunstgeschichtlich genannte, manchmal seltene Meister oder gar nur Schulen vertreten, hierher Bilder, an die sich kunstgeschichtliche Streitfragen knüpfen, die in den Dresdener Katalogen erörtert und daher auch in Dresden zum Austrag gebracht werden müssen, hierher selbst Kopien nach kunstgeschichtlich bekannten Bildern, soweit sie gut genug sind, um eine wirkliche Vorstellung von den Originalen zu vermitteln, hierher aber auch Bilder, die durch alte Stiche, namentlich in der Galerie verkäufliche Stiche, bekannt sind. Hier und da könnte auch einmal ein gegenständliches Interesse örtlicher Natur die Entfernung eines Bildes aus Dresden unangebracht erscheinen lassen, ab und zu sogar ein dekoratives Interesse, in dem ein an sich abgebbares Gemälde zum dekorativen Ausgleich bei der Behängung einer Wand unentbehrlich sein könnte. Gehören in diese Klasse doch selbst die großen spätitalienischen Bilder, die die mittleren, nur dämmerhellen Räume des östlichen Erdgeschosses schmücken. Unter Berücksichtigung dieser Gründe zur Beibehaltung von Bildern in Nebenräumen oder doch an Nebenplätzen würden vielleicht noch weitere 250 Bilder abgegeben werden können. Von diesen hängen aber zwei Drittel schon jetzt in den Nebenräumen des Pavillons und der Südkorridore, die schon jetzt mehr oder weniger als Magazinräume angesehen werden können, und überdies gehören die meisten von ihnen zu den kleineren Bildern der Galerie. Die Hauptsäle und Hauptkabinette würden durch ihre Abgabe also doch nicht entlastet werden.

Eine weitere Hauptfrage ist es, ob sich für an sich leihweise abgebbare Bilder auch eine angemessene Verwendung an anderen Stellen findet. Die Schwierigkeit, die abgebbaren Bilder geeignet unterzubringen, wird von den warmen Befürwortern immer weiterer Abgaben offenbar verkannt. Die „Provinz" des Königreichs Sachsen zeigt keineswegs eine so große weitere Aufnahmefähigkeit für abgebbare Galeriebilder mehr, wie angenommen wird. Um Galerien oder Museen handelte es sich bisher doch nur in Chemnitz, Plauen, Freiberg und etwa noch Grimma. In anderen Orten sind noch keine Räume angeboten worden, in denen kleine Filialgalerien errichtet werden könnten. Ebensowenig ist bisher an anderen Orten der Wunsch hervorgetreten, derartige Filialen aufzunehmen; ja, in Chemnitz ist es in der Presse sogar in Zweifel gezogen worden, ob die für sein neues Museum bestimmten abgebbaren Galeriebilder auch geeignet seien, dort aufgehängt zu werden. Jedenfalls

ist in keiner der Städte, in denen die leihweise abgegebenen Dresdener Bilder zu kleinen Galerien vereinigt worden sind, bis jetzt ersichtlicherweise der Raum zu deren Vermehrung vorhanden. Selbst im neuen Chemnitzer Museum wird das nicht der Fall sein. Es handelt sich also hauptsächlich um die Abgabe von Bildern zum Schmucke einzelner öffentlicher Gebäude in Dresden oder in anderen Orten. Die aufnahmefähigsten Gebäude sind aber auch in dieser Beziehung bereits besetzt. Die jetzt noch abgebbaren Bilder, mit denen Rathaussälen, Schulsälen, Gerichtssälen usw., deren einige sich noch um Bilder beworben haben, gedient sein würde, brächten der Dresdener Galerie keine wesentliche Entlastung. Sind doch eben auch keineswegs alle Bilder geeignet, derartigen Zwecken zu dienen, und müssen bei der Ausschmückung derartiger Säle mit wenigen Bildern doch von vornherein bestimmte Gegenstände und bestimmte Formate verlangt oder ausgeschlossen werden. Es ist in diesen Beziehungen oft geradezu unmöglich, die berechtigten Wünsche zu erfüllen. Daraus erklärt es sich denn auch, daß noch ein Dutzend derartiger auf ein Bild oder auf einige wenige Bilder gerichteter Gesuche seit 1902 abgelehnt oder zurzeit als unausführbar zurückgestellt werden mußten. Es ist eben auch nicht tunlich, an sich abgebbare Bilder zu jeder beliebigen Zeit aus der Galerie zu entfernen. Da jede entstehende Lücke an einer Wand sofort ausgeglichen werden muß, so hat die Entfernung auch nur eines Bildes, so gut wie die Erwerbung eines solchen, oft die Umhängung ganzer Wände zur Erzielung eines Ausgleichs zur Folge. Da nun aber in Dresden im Gegensatz zu anderen Städten die gute Gewohnheit herrscht, die Hangorte der Bilder im Kataloge zu vermerken, so verursachen derartige Umhängungen infolge der Entfernung auch nur eines Bildes oft genug Beschwerden darüber, daß die Bilder nicht an ihrem angegebenen Platz zu finden seien. Aus eben diesem Grunde können Bilderabgaben in der Regel nur gleichzeitig mit der Herstellung einer neuen Auflage der Kataloge erfolgen, in der dann allen notwendigen Umhängungen auf einmal Rechnung getragen wird.

Ein fernerer wesentlicher Grund dafür, die Abgabe selbst an sich als abgebbar bezeichneter Bilder möglichst zu beschränken, liegt in der örtlichen Beschaffenheit der Räume, denen Galeriebilder überlassen oder in Aussicht gestellt worden sind. Schon jetzt hat sich herausgestellt, daß sich die entliehenen Bilder in einigen der völlig einwandfrei erscheinenen Örtlichkeiten, an die Bilder abgegeben worden sind, weit schlechter erhalten haben als in der Dresdener Galerie. Selbstverständlich bleibt aber die Galerieverwaltung auch für die leihweise im Lande verteilten Bilder verantwortlich. Schadhaft gewordene Bilder müssen an Ort und Stelle durch Beamte des Galerieateliers wieder hergestellt oder zum Zwecke der Herstellung nach Dresden geschafft werden. Das gibt nur ein allzuhäufiges Hin und Her, wie denn auch die selbstverständlichen alljährlichen Besichtigungsreisen der Galeriebeamten immer schwieriger und weitläufiger werden, an je mehr verschiedenen Orten die Bilder untergebracht werden. Die Frage, ob es überhaupt wünschenswert ist, nachdem bereits zehn verschiedene Orte Sachsens außerhalb Dresdens mit Leihgaben bedacht worden sind, auch nur noch an jene anderen zwölf Einzelstellen, die bereits darum eingekommen sind, Bilder auszuteilen, wird sich daher keineswegs ohne weiteres bejahen lassen.

Auch der preußische Staat hat nach dem Verzeichnis der Berliner Galerie von 1898, abgesehen von der Abgabe einzelner Bilder an Kirchen, nur an 20 verschiedene Orte seines so sehr viel größeren Gebietes leihweise Gemälde abgegeben, und obendrein in allen diesen Orten fast nur an bereits bestehende, bekannte öffentliche Sammlungen, wie das Suermondt-Museum zu Aachen, die Universitätssammlung und das Provinzialmuseum zu Bonn, das Schlesische Museum der bildenden Künste zu Breslau, die Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel, die Galerie der Kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf, die Universitätssammlung zu Göttingen, das Provinzial-

museum zu Hannover, das Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, die städtischen Museen zu Halle und zu Magdeburg usw. Von den wenigen öffentlichen Sammlungen Sachsens, die sich diesen Sammlungen vielleicht später einmal an die Seite werden stellen können — bis jetzt ist das nur beim Leipziger Museum der Fall, das keine Dresdener Bilder beansprucht —, sind diejenigen, die überhaupt Bilder aus der Dresdener Galerie geliehen zu haben wünschen, bereits bedacht worden.

Völlig anders aber verfährt Bayern, auf das man hingewiesen hat, mit seinen nicht in der Münchener Pinakothek aufgehängten Bildern. Zunächst sind die Bilder, die es an die „Provinz" verteilt hat, von wenigen Ausnahmen abgesehen, niemals in der Münchener Pinakothek aufgehängt gewesen. Sodann — und das ist die Hauptsache — hat es seine überschüssigen Bilder, deren Anzahl wohl zehnmal so groß ist als die in Sachsen, zum größten Teil an besondere, eigens zu diesem Zwecke in anderen Städten gegründete, unter staatlicher Verwaltung stehende Filialgalerien abgegeben. Selbst von den bekannten städtischen Galerien oder Vereinssammlungen sind nur wenige, wie die städtische Galerie zu Bamberg und das Germanische Museum zu Nürnberg, mit Leihgaben des Bayrischen Staates bedacht worden. Die Mehrzahl der 7550 alten Bilder, die sich im bayrischen Staatsbesitze befinden, sind, abgesehen von der Pinakothek und dem Nationalmuseum zu München, in den Staatsgalerien zu Augsburg, zu Aschaffenburg, zu Burghausen, zu Schleißheim sowie in den kleineren Sammlungen zu Erlangen, Bamberg, Speier usw. untergebracht. Bayern besitzt nicht nur e i n e Staatsgalerie, sondern eine Anzahl von Staatsgalerien.

Ehe man auf dem kleineren Gebiete Sachsens solche staatlichen Filialgalerien gründet und ausstattet, tut man doch wohl besser daran, ein neues Gebäude für die moderne Abteilung der Dresdener Galerie zu bauen und ihre alten Bilder sich in den alten Räumen ausbreiten zu lassen.

Einem Neubau für die m o d e r n e Abteilung reden wir das Wort. Sobald nämlich für die neueren Bilder nach dem Vorbilde der meisten großen Kunst- und Sammlungsstädte, wie Paris, Brüssel, München, Berlin und Rom, ein besonderer Neubau geschaffen sein wird, werden die alten Bilder, die die Galerie jetzt noch verwahrt, auch bei der geschmackvollsten und weitläufigsten Aufhängung der besten Bilder in den besten Räumen für alle Zeiten Platz haben, es sich in dem alten Hause bequem zu machen, dessen Nebenräume jedenfalls geeigneter sind, die minder wertvollen Bilder zu beherbergen als ein eigenes für diesen Zweck errichteter Magazinneubau; denn die Grenze zwischen den alten Bildern, die nur den Kunstforscher interessieren, und jenen, die die weitesten Kreise künstlerisch begeistern, ist durchaus nicht so scharf zu ziehen, daß ihre Trennung in zwei verschiedenen Gebäuden nicht zu den lebhaftesten Klagen Anlaß geben würde. Auch wäre es an sich gewiß möglich, die beiden durch die ausschließliche Aufnahme minder wertvoller Bilder zu „Vorratsräumen" umgestalteten beiden Zwingerpavillons nur den Kunstforschern auf Verlangen zu öffnen. Es wäre das unseres Erachtens aber eine um so unnötigere und zwecklosere Bevormundung der Galeriebesucher, als auch diese Räume alsdann kaum noch Bilder beherbergen würden, denen nicht eine künstlerische Wirkung abzugewinnen wäre.

Anderseits ist der Riß, der die Kunst des 19. Jahrhunderts von der älteren trennt, in Deutschland noch tiefer als in den übrigen Ländern Europas. Empfiehlt sich schon aus diesem Grunde gerade in Deutschland eine Trennung nach älteren und neueren Bildern, so ist ein Neubau für die moderne Abteilung in Dresden noch aus besonderen Gründen eine gegebene Sache. Zunächst können die Bilder unserer modernen Abteilung in den Räumen des zweiten Obergeschosses, in denen sie gegenwärtig weilen, der Ausmessungen der Säle wegen nur mit größter Mühe einigermaßen folgerichtig und geschmackvoll zugleich aufgehängt werden, wie die Räume denn

offensichtlich für Bilder, wie Makarts „Sommer" und Munkacsys „Gekreuzigter" überhaupt zu niedrig sind. Sodann können diese jetzt schon ungenügenden Räume um so weniger fernerhin ausreichen, als die moderne Abteilung unserer Galerie sich naturgemäß schon durch die Pröll-Heuer-Stiftung weit rascher und stärker vermehrt als die Abteilung der alten Meister. Pflegen doch, auch von der Pröll-Heuer-Stiftung abgesehen, die modernen Kunstfreunde der modernen Kunst das größere Verständnis entgegenzubringen, und kommen echte Bilder lebender Künstler doch natürlich auch öfter auf den Markt als alte Meisterwerke. Endlich wäre eine Ausdehnung unserer modernen Abteilung in die Haupträume der alten Bilder im ersten Stockwerk aus ästhetischen und geschichtlichen Gründen untunlich. Ist es doch schon als ein großer Übelstand anzusehen, daß, um eine Überfüllung der oberen Säle mit modernen Bildern zu vermeiden, ein Teil von ihnen in die Erdgeschoßräume 39—43, ja sogar in den gegenüberliegenden Raum 68 verbracht werden mußten. Dieser an sich nicht zu rechtfertigenden, nur durch den Raummangel erklärlichen Auseinanderreißung der Bilder der modernen Abteilung wird eben nur durch einen Neubau abgeholfen werden können.

Nach der Errichtung eines solchen Neubaues, dessen Notwendigkeit für die ersprießliche, den Anforderungen und dem Geschmack der Gegenwart entsprechende Neugestaltung beider Abteilungen, der älteren so gut wie der neueren, wir dargetan zu haben glauben, würden die alten Bilder sich in den alsdann freilich neu auszustattenden Räumen des Semperschen Museumsgebäudes dergestalt verteilen, daß in allen Sälen und Kabinetten der ersten Stockwerkes, mit Ausnahme der südlichen Korridore, die besten Bilder nach den künstlerischsten Grundsätzen aufgehängt würden, gute Bilder zweiten Ranges ins zweite Obergeschoß und die Südkorridore des Hauptstockwerks verbracht, die minder wertvollen aus kunstgeschichtlichen Gründen, aber doch in Verbindung mit der Hauptsammlung zu erhaltenden Gemälde aber, wie übrigens meistens schon jetzt, in die Pavillons verwiesen werden würden. Die östliche Hälfte des Erdgeschosses könnte nach wie vor dem 18. Jahrhundert vorbehalten, die westliche Hälfte desselben aber, nach Rückverlegung des Direktions- und des Kommissionszimmers in ihre ursprünglichen Räume 44—46 des ersten Obergeschosses, dem Kgl. Kupferstichkabinett überwiesen werden, das einer Erweiterung seiner Räume ebenfalls aufs dringendste bedarf. Auf diese Weise käme der Neubau mittelbar auch dem Kupferstichkabinett zugute. Die Frage aber, ob und inwieweit er außer den neueren Gemälden auch die neueren Kunstwerke anderer Sammlungen aufnehmen könnte, ist hier absichtlich nicht berührt worden. Daß auch sie sorgfältig erwogen zu werden verdient, versteht sich von selbst.

In Bezug auf den passendsten Platz für einen Neubau der modernen Abteilung der Kgl. Gemäldegalerie ist auf unsere früheren Erörterungen zurückzuverweisen. Scheiden der Platz von Helbigs italienischem Dörfchen, über den inzwischen anderweit verfügt ist, und der Platz an der Ostraallee gegenüber dem Zwingereingang, der bereits eine andere Verwendung gefunden hat, aus, so bleiben einerseits der bereits von Lipsius seiner akademischen Preisaufgabe zugrunde gelegte Platz in den Anlagen zwischen der Galerie und der Stallstraße, anderseits aber vor allem der Herzogingarten übrig, in dem sich an der Ostraallee entlang an freistehendem Monumentalbau eine feine Schauseite entwickeln ließe. Da dieses Gelände Eigentum der Krone ist, müßte es gegen fiskalisches Gelände, das an anderer Stelle gelegen ist, ausgetauscht werden. Bei der gegenwärtigen Verwendung dieses Grundstückes für hofgärtnerische Zwecke würden sich einem solchen Austausch vermutlich keine unüberwindlichen Schwierigkeiten entgegenstellen. Jedenfalls kann dieser Vorschlag an dieser Stelle nur eine Anregung unter anderen möglichen sein. An der Platzfrage darf und wird die Errichtung des notwendigen Neubaues nicht scheitern. Gerade die Platzwahl erheischt aber auch ein baldiges Zugreifen und läßt eine allzu lange

Verschiebung der Entscheidung nicht zulässig erscheinen. Es dürften sonst alle wirklich geeigneten Plätze anderweit vergeben werden.

Wenn der Direktor der Gemäldegalerie der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen unterm 1. März 1902 berichtete, durch die damals geplante und planmäßig durchgeführte leihweise Abgabe von Galeriebildern könne „auf nahezu ein Jahrzehnt hinaus" Platz in der Galerie geschaffen werden, so war dabei sein Wunsch, die Galerie noch wesentlich weitläufiger zu behängen als bisher, wegen der Ungunst der Verhältnisse zeitweilig zurückgestellt worden. Anderseits ist aber seit diesem Bericht bereits wieder mehr denn ein Jahrfünft verflossen, und es ist daher dringend an der Zeit, die Aufgabe eines Neubaus nunmehr ernstlich ins Auge zu fassen, wenn er, von 1902 ab gerechnet, in nahezu einem Jahrzehnt vollendet dastehen soll.

Daß ein solcher Neubau auch die Haupt- und Residenzstadt Dresden um einen neuen, starken Anziehungspunkt bereichern würde, braucht hier nicht betont zu werden. Jedenfalls aber darf auch diese Erwägung bei der Entscheidung der Frage nicht außer acht gelassen werden.

Nachtrag (1911)

Nachdem ich am 1. April 1910 von der Leitung der Kgl. Gemäldegalerie zurückgetreten bin, sehe ich der Weiterentwicklung der hier erörterten Fragen unter meinem geschätzten Nachfolger mit Vertrauen entgegen. Von der Notwendigkeit eines Neubaues für die moderne Galerie und der Zweckmäßigkeit seiner Errichtung in dem Herzogingarten bin ich noch heute überzeugt. In Bezug auf die Abgabe alter Bilder an Provinzialmuseen, soweit solche die notwendigen Vorbedingungen erfüllen, und in Bezug auf das leichtere, weitläufigere Behängen der Wände mit Bildern würde ich heute wohl noch weiter gehen, als ich in dieser Denkschrift anscheinend gehen wollte. Man vergleiche dazu auch die Schlußsätze der Einleitung (S. 26) meines (letzten) großen Galeriekatalogs (7. Aufl.) von 1908.

Alphabetischer Schriftennachweis

zum zweiten Bande

I. Zur belgischen, holländischen, französischen und spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts

Armstrong, Sir Walter, Life and Art of Velazquez. Portfolio-Monographs Nr. 28 und 29. London 1896.

Avrial, Don José Maria, Discurso sobre Ribera. Madrid 1878.

Baes, Edg., Histoire de la Peinture du Paysage, XIV.—XVI. Siècle. Gent 1878.

Bellori, G. B., Vite de' pittori ecc. moderni. Rom 1872.

Bermudez, J. A. Cean, Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas artes en España, Bd. I—VII. Madrid 1800.

Beruete, Aurel. de, Velazquez (Préface de M. Leon Bonnat). Paris 1898.

Bode, Wilh., Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1906.

Bottari, Giov., Raccolta di lettere ecc., Rom, I, 1754.

Branden, F. J. v. d., Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883.

Bredius, Abr., Die Meisterwerke der Kgl. Gemäldegalerie im Haag. München, o. J. (um 1887).

Celano, Carlo, Notizie di Napoli, Neapel 1692.

Curtis, M. B., Velazquez and Murillo. London and New York 1883.

Cust, Lionel, Anthony van Dyck. London 1900.

Diosdado Caballero, Don Ramon, Observaciones sobre la patria del pintor José de Ribera. Valencia 1828.

Diosdado, Ramon, Caballero, Giuseppe de Ribera; in Antologia di Roma, XXII, S. 289, 297, 305, 313, 321, 329. Rom 1796.

Dominici, B. de, Vite de' Pittori ecc. Napolitani, Bd. I—III. Neapel 1742—1743.

Eisenmann, Osc., Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto; in Dohmes Kunst und Künstler, II, 19 (Nr. 79). Leipzig 1879.

Friedländer, Max J., Besprechung von August L. Mayers „Ribera" im Repertorium f. Kunst u. Wissenschaft, XXXII, S. 91. Berlin 1909.

Fromentin, Eug., Les maîtres d'autrefois, 4. Aufl. Paris 1882.

Galesloot, L., in den Annales de l'académie d'Archéologie de Belgique, XXIV, S. 511 bis 578. Antwerpen 1868.

Gandellini, Gori., Notizie istoriche degli Intagliatori (2. Aufl.). Siena 1808; Fortsetzung von Luigi de Angelis, Siena 1814.

Gensel, Walther, Velazquez; in Klassiker der Kunst. Stuttgart und Leipzig 1905; 2. Aufl. 1908.

Gensel, Walther, Ein Prachtwerk über Velazquez; in Kunstchronik, N. F., XX, Sp. 545. Leipzig 1909.

Goethe, Joh. Wolfg. von, Ruisdael als Dichter in Erich Schmidts „Goethes Werke in 6 Bänden", VI, S. 415. Leipzig 1909.

Gualandi, M., Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, I—VI. Bologna 1840—1845.

Guthmann, J., Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst. Leipzig 1902.

Hofstede de Groot, Corn., Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Eßlingen und Paris, I, 1907; II, 1908.

Houbraken, Arn., De groote Schonburgh der Nederlandsche Schilders en Schilderessen, I—III. Amsterdam 1718—1721.

Jaldero, Aug. Danvilò, Reseña critica de las obras de José Ribera; in der Revista de España, CXX, S. 168—210. Madrid 1888.

Justi, K., Diego Velazquez und sein Jahrhundert, 1. Aufl. Leipzig 1888; 2. Aufl. 1903.

Kämmerer, Ludw., Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Dürers. Leipzig 1886.

Kristeller, Paul, Giuseppe Ribera; in Spemanns Museum, VIII, S. 53—56. Berlin und Stuttgart, o. J.

Lanzi, L., Storia Pittorica della Italia, I—VI. Bassano 1809.

Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1854.

Lefort, P., Ribera; in Gaz. des Beaux Arts, 1882, I, S. 40 ff. Paris 1882.

Malvasia, C., Felsina Pittrice. Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1678. Neue Ausgabe, Bologna 1841.

Martinez, Jusepe, Discursos practicables del nobilisimo arte de la pintura; ed. Val. Carderera. Madrid 1866.

Mayer, August L., Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto). Leipzig 1908.

Meier-Graefe, Jul., Spanische Reise. Berlin 1910.

Michel, Em., Velazquez; in der Revue des deux Mondes. Paris 1894.

Muther, R., Geschichte der Malerei, I—III. Leipzig 1909.

Pacheco, F., Arte de Pintura. Sevilla 1649; neue Ausgabe von Greg. Cruzada Villaamil. Madrid 1866.

Palomino de Castro y Velasco, Don A., Museo Pittorico y Escala optica. Madrid I, 1715; II—III, 1720.
Passerl, G. B., Vite de' pittori etc. che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. Rom 1772.
Pattisson, Mrs. M. (Lady Dilke), Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres. Paris 1884.
Riegl, A., Ruisdael; in den Graphischen Künsten, XXV, S. 11—20. Wien 1902.
Rolfs, Wilh., Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.
Romanos, M., Velazquez fuera del Museo del Prado. Madrid 1899.
Rooses, Max, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Gent 1879. Deutsche Ausgabe von Franz Reber. München 1880.
Salazar, L., La patria e la famiglia dello Spagnoletto; in Napoli Nobilissima, III, S. 97. Neapel 1894; vgl. V, S. 29—31, Neapel 1896.
Sandrart, Joach. van, Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste. Nürnberg 1675—1679.
Scaramuccia, L., Finezze de' pennelli Italiani. Pavia 1674.
Schaeffer, Em., Van Dyck; in Klassiker der Kunst. Stuttgart und Leipzig 1909.
Schleinitz, V. von, Die Venus von Velazquez; in der Kunstchronik, N. F., XXI, Sp. 270. Leipzig 1910.
Schubert-Soldern, Fort. von, Von Jan van Eyck bis Hieronymus Busch (zur Gesch. der niederl. Landschaftsmalerei). Straßburg 1903.
Sponsel, Jean Louis, Gillis von Coninxloo und seine Schule; im Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, X, S. 57. Berlin 1889.
Toman, Dr. H., Über die Malerfamilie de Heem; im Repertorium für Kunstwissenschaft, XI, S. 123—146. Berlin und Stuttgart 1888.
Toman, Dr. H., J. D. de Heem; in der Kunstchronik, XXIII, Sp. 607 ff. Leipzig 1888.
Unger, M., Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei. Berlin 1865.
Utrillo, M., José de Ribera. Barcelona 1907.
Voll, Karl, Führer durch die Alte Pinakothek. München 1908.
Willigen, A. van der, Les artistes de Haarlem. Haarlem 1870.
Woermann, Karl, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien I, 1900; II, 1905; III, 1911.
Woltmann, Alfr., und **Woermann, Karl**, Geschichte der Malerei. Leipzig I, 1879; II, 1882; III, 1888.

II. Zur neueren deutschen Kunst- und Sammlungsgeschichte

(Fünfter und sechster Abschnitt)

Armstrong, Sir Walter, Sir Henry Raeburn. London 1901.
Aubert, Andr., Professor Dahl. Christiania 1892—1894.
Azara, Don José Nicolas de, Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs. Einleitung zu Opere di A. R. Mengs. Parma 1780.
Azara, Don José Nic. de, Opere di A. R. Mengs. Parma 1780.
Becker, Herm., Der Brand der Düsseldorfer Kunstakademie; in der Köln. Zeitung vom 22. März 1872, Zweites Blatt. Köln 1872.
Berenson, B., Lorenzo Lotto. 2. Aufl. London 1901.
Blanconi, G. L., Elogio storico del cavaliere Raffaele Mengs. Milano 1780. Vorher stückweise in der Antologia Romana 1779—1780.
Bledermann, Wold., Frhr. von, Goethe in Dresden; in Dresdener Geschichtsblätter, I, S. 33 ff. Dresden 1892.
Blanckartz, Mor., Der Brand der Düsseldorfer Kunstakademie; in der Kunstchronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bild. Kunst), VIII, S. 225—228. Leipzig 1872.
Bredius, Abr., Über den Schubartschen Hobbema; in der Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., I, S. 131. Leipzig 1890.
Bredius, Abr., Über die Künstlerfamilie Mytens; in Oud Holland, XXV, S. 83, 211. Amsterdam 1907.
Bredius, Abr., und **Haverkorn van Rilswijk**, Hendrik Gerritsz Pot; in Oud Holland, V, S. 161. Amsterdam 1887.
Bund, L., Die Semisäkularfeier der Kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf 1870.
Clemen, Paul, und **Firmenich Richartz**, Meisterwerke der Düsseldorfer Ausstellung. München 1905.
Fea Carlo, Neue Ausgabe von Azaras Opere di Mengs. Roma 1787 (besonders p. XIV, Anm. a und b).
Fernow, K. L., Leben des Künstlers A. J. Carstens. Leipzig 1806. Neue Ausg. von Herm. Riegel. Hannover 1867.
Hoff, Joh. Friedr., Adrian Ludwig Richter. Dresden 1877.
Hofstede de Groot, Corn., Die Sammlung Schubart. München, o. J.
Guibal, Nic., Éloge historique de Mengs. Paris 1781. Verwertet in der Einleitung zu den Œuvres de M. Mengs, ed. Doray de Longrais. Paris 1782.
Gurlitt, Corn., Die Zukunft der Dresdener Museen; im Dresdener Jahrbuch, I, S. 82. Dresden 1905.

Heinecken, Carl Heinr. von, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1768. Neue Nachrichten, Dresden und Leipzig 1786.

Hirt, A., Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg usw. Berlin 1830.

Jahn, Otto, Mitteilungen über Ludwig Richter; in Biographische Aufsätze. Leipzig 1866.

Janitschek, Hub., Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Justi, Karl, Raphael Mengs; in den Preußischen Jahrbüchern, Bd. XXVIII. Berlin 1871.

Justi, Karl, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen. Leipzig 1860 bis 1872.

Kalkschmidt, Eug., Ludwig Richter an Georg Wigand. Briefe. Leipzig, o. J.

Lotz, Wilh., Kunsttopographie Deutschlands, I und II. Kassel 1862, 1863.

Lucanus, F. G. H., Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Wiederherstellung und Reinigung der Gemälde, 4. Aufl. Halberstadt 1881.

Lücke, Herm., Die Kunstakademie. Sonderdruck aus Reins Encyklopädischem Handbuch der Pädagogik, o. J.

Lützow, Karl von, Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste. Wien 1877.

Mariette, P. J., Abécédario; in Archives de l'Art français. Paris 1854—1856. Über Mengs Bd. VI (III), S. 381.

Mohn, Paul, Ludwig Richter. Bielefeld und Leipzig 1896.

Müller, Hans, Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696—1896. Berlin 1896 ff.

Ostwald, W., Malerbriefe. Leipzig 1904.

Pecht, Fr., Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts, I—III. Nördlingen 1877, 1879, 1881.

Pettenkofer, Max von, Über Ölfarbe und Konservierung d. Gemäldegalerien. 2. Aufl. Braunschweig 1872.

Ponz, A., Viage de España, I—XVIII. Madrid 1776—1794.

Prange, C. F., Übersetzung der Schriften des A. R. Mengs, nebst seinen Lebensbeschreibungen von Azara und Bianconi. 3 Bde. Halle a. S. 1786.

Ratti, C. G., Epilogo della vita del fu cavaliere Antonio Raffaelo Mengs. Genua 1770.

Reber, Franz, Anton Raphael Mengs; in der Allg. deutschen Biographie, in seinem Werke Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, III und in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart 1876; 3. Aufl. Leipzig 1886.

Richter, Ludw., Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Frankfurt a. M. 1885.

Ruland, Carl, Goethe und die Dresdener Galerie; im Goethe-Jahrbuch, XVIII, S. 104. Frankfurt a. M. 1897.

Scheibler, L., Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904; im Repertorium XXVII, S. 529. Berlin 1904.

Schmid, Heinr. Alf., Böcklin-Werk, I—III. München (Bruckmann) 1892, 1894, 1897.

Schubart, M., François de Théas, comte de Thorace: Goethes Königslieutenant. München 1896.

Seidler, Luise, Erinnerungen und Leben. Berlin 1874.

Seidlitz, W. von, Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel. München 1883.

Simonson, G. A., Francesco Guardi. London 1904.

Stiassny, Rob., Altsalzburger Tafelbilder. (Sonderheft aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen.) Wien 1903.

Strauwen, K., Über künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf bis zur Düsseldorfer Malerschule unter Direktor Schadow. Düsseldorf 1862.

Thode, Henry, Thoma-Werk, I—VI. Frankfurt a. M. 1900—1909.

Viardot, Louis, Notices sur les peintres de l'Espagne. Paris 1839.

Volbehr, Theod., Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895.

Waagen, G. F., Handbuch der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.

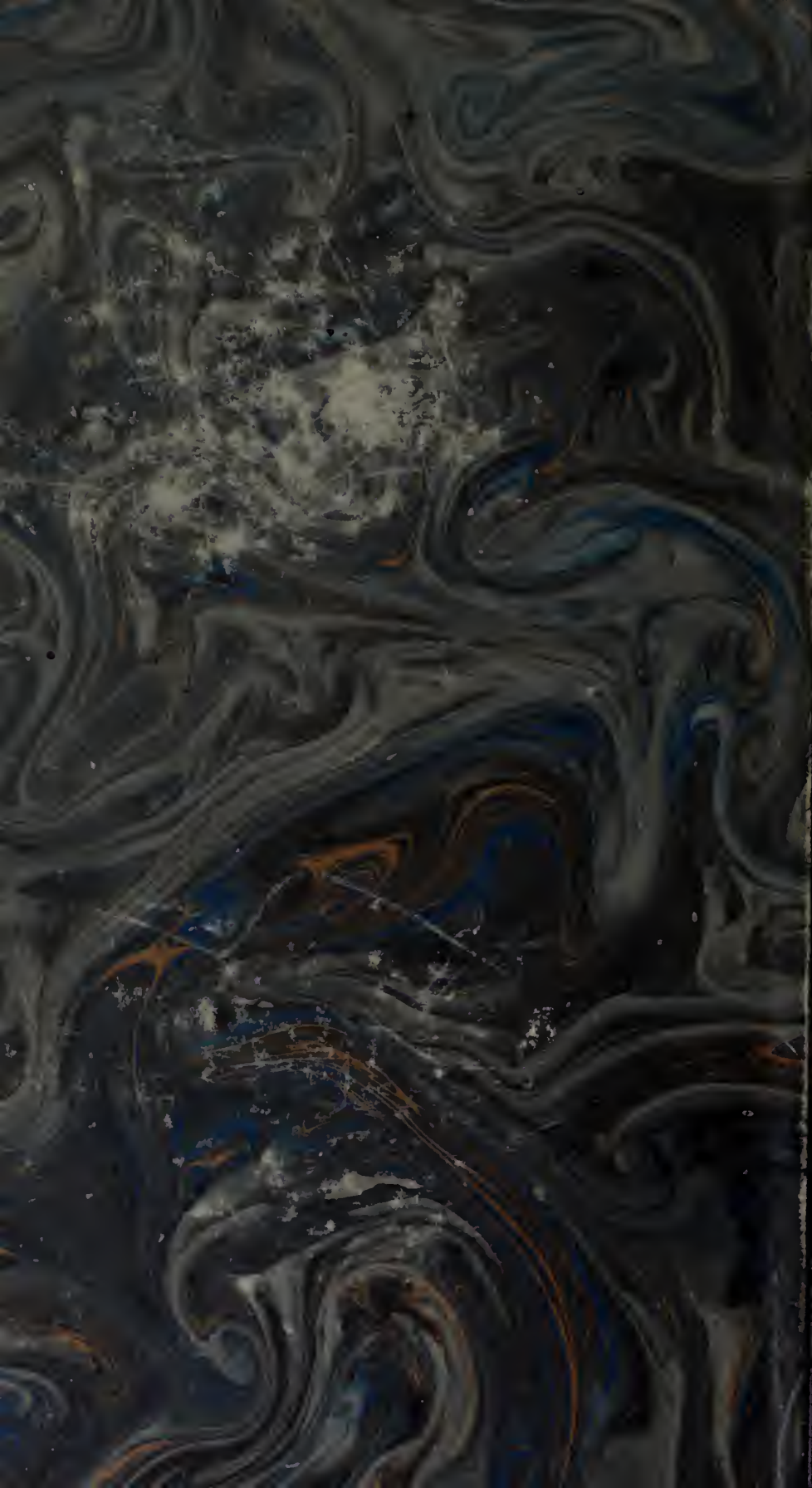
Wiegmann, R., Die Kgl. Kunstakademie in Düsseldorf. Ihre Geschichte usw. Düsseldorf 1856.

Wießner, Mor., Die Akademie der bildenden Künste in Dresden. Dresden 1864.

Winckelmann, J. J., Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Dresden 1755.

Winckelmann, J. J., Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764.

Woermann, K., Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriß ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihungsfeier des Neubaus. Düsseldorf 1880.

Woermann, K., Die alten und die neuen Kunstakademien. Festrede. Düsseldorf 1879.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01048 6914